This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

+ *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.

+ *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.

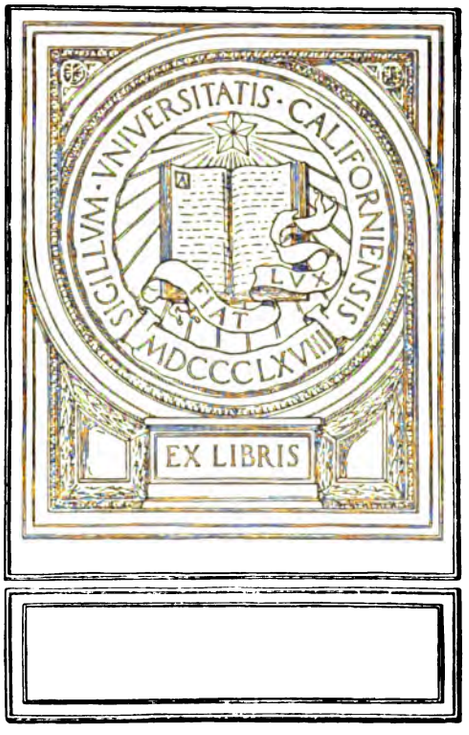
+ *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.

+ *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertati di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da `http://books.google.com`

UC-NRLF
B 3 829 780


SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
FIAT LVX
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

CENNI

SULL'ORIGINE E SUL PROGRESSO

DELLA

UNIV. OF CALIFORNIA

MUSICA LITURGICA

CON APPENDICE

INTORNO ALL'ORIGINE DELL'ORGANO

DI

FEDERICO CONSOLO

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER
—
1897

CENNI

SULL'ORIGINE E SUL PROGRESSO

DELLA

UNIV. OF CALIFORNIA

MUSICA LITURGICA

CON APPENDICE

INTORNO ALL'ORIGINE DELL'ORGANO

DI

FEDERICO CONSOLO

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER
—
1897

UNIV. OF
CALIFORNIA

Riservati tutti i diritti di proprietà.

Firenze, Stabilimento Tipografico Fiorentino, Via San Gallo, 33.

INTRODUZIONE

Laureato al Regio Conservatorio di Musica in Bruxelles nel 1859 e giovanissimo ancora, io dovetti consumare molti anni nella mia carriera di Concertista Violinista, per crearmi una condizione agiata, non essendo nato ricco; e visitai di tal guisa le principali città dell' Europa, da pertutto accolto con moltissimo favore. Più tardi ebbi la fortuna di entrare in amichevoli rapporti col Liszt, il quale, per diversi anni, amorevolmente mi ammaestrò nella scienza della composizione; e il grande artista m' incoraggiava a continuare i miei studi di composizione, forse nella speranza che un giorno avrei dato qualche resultato di non vana fatica. Quando il grande artista Liszt morì, pochi, fra l'universale compianto, ne rimasero al pari di me addolorati.

Nel 1891 detti alle stampe, dopo lunghi anni di meditazione e di studio, il mio lavoro intitolato: *Libro dei Canti d'Israele*, opera liturgica redatta interamente secondo il rituale della Comunità israelitica di Livorno, cioè

971933

quello Spagnolo, nel quale l'antica tradizione musicale si è meglio conservata che altrove; ed a questo volume i dotti più illustri nell'arte della musica resero non piccole lodi, relativamente alla sua importanza e al suo valore. [1]

Or tu, lettore, sii indulgente, ch'io ti vo'dire come mi sono deciso a dare in luce il presente lavoro.

Davami invero non poca apprensione la inabilità mia nella lingua nostra italiana, della quale in troppo provetta età m'ero ridotto a prendere accurata conoscenza. Ma il Dio della carità m'era venuto in soccorso, facendomi incontrare con quell'anima piissima, con quel grande filosofo che è Augusto Conti, Arciconsolo della Crusca, Accademico Residente nel Collegio dei Professori del R. Istituto Musicale di Firenze; colui che con affetto paterno ha cercato di riparare alla mia ignoranza con consigli e con ammaestramenti, di cui io feci tesoro, parimenti che delle sapienti, impareggiabili sue opere filosofiche, le quali mi aprirono allo sguardo dell'intelletto l'orizzonte dell'Arte vera.

Mio padre, Beniamino, illustre ebraicista, traduttore del Salterio e del libro di Giobbe, mia madre, traduttrice dal greco nel bello stile italiano dell'*Enchiridion* di Epitecto, e mia prima maestra di musica fin da quando contavo soli cinque anni, ambidue di santa memoria, giubilavano, ben io lo so, di contentezza in vedermi accarezzato da quel grand'uomo, amico de'miei adorati genitori. La co-

---

[1] Vedansi i *documenti* in calce a questo Proemio. È inutile far rilevare la importanza somma dei giudizi che ivi son dati, essendo dovuti a uomini la cui riputazione di eccellenti musici è mondiale. Specialmente la lettera del chiarissimo P. De-Santi si può considerare come la vera e natural prefazione di questo libro, nel quale sono svolte, in sostanza, le questioni scientifico-musicali in essa proposte.

noscenza del Conti mi dimostrò il nuovo orizzonte della grande scienza filosofica, e le sue opere molto mi giovarono a meglio comprendere l'Arte. Quelle io volli prendere per modello, fino quasi a copiare i suoi detti; utilissimo esercizio, se fatto con accuratezza, mentre davvero gli scritti del Conti, si possono appellare aurei.

Ma mi tormentava una questione giusta e ragionevole, proposta da uno che è sommo nella musica,[1] il quale esaminando il mio *Libro dei Canti d'Israele*, domandava se quella musica era antica e veramente tradizionale, oppure di composizione moderna: e quali erano, se mai, le prove della sua antica origine. A questa insinuazione non potei resistere, e tosto mi misi a fare delle ricerche in proposito; finchè dopo un' accurata meditazione dell' interessante problema, mi sembrò trovar la chiave della sua soluzione, esaminando se nell'archeologia musicale ebraica, quale ci è stata trasmessa dalla tradizione masoretica della Bibbia, i così detti *Accenti Taamim* corrispondessero agli antichi *Neumi gregoriani*.[2]

Queste ricerche avevano il doppio scopo di conoscere l' antica tradizione musicale ebraica, e di vedere se era simile a quella espressa nei neumi dell' antica musica gregoriana; se, e fino a qual punto, le due liturgie ebraica e cristiana subirono l' influenza l' una dell' altra. Giunto al termine dei miei studi, dei quali do i resultati in questo lavoro, credo di potere affermare che

---

[1] Così il Prof. Castelli, nella Prefazione al *Libro dei Canti d'Israele*.

[2] Anche il dottissimo P. Amelli, una volta ch'io andai a Montecassino a comunicargli alcune mie idee sulle liturgie ebraica e cristiana, mi raccomandò, dopo matura discussione dei miei quesiti, di proseguire i miei studi comparati sulle liturgie, ciò che sarebbe stato utilissimo per le ricerche che si van facendo oggidì.

una delle liturgie, cioè l'ebraica, è correlativa all' altra, cioè la cristiana, che dell' ebraica è come il perfezionamento.

Il Padre Dom Joseph Pothier dei Benedettini di Solesmes, dottissimo archeologo e musicista, volle onorarmi di una visita, in un suo passaggio da Firenze, e fu molto cortese verso di me: confesso che io debbo pure molto ai suoi scritti, dove ho imparato la liturgia Gregoriana, specialmente nella sua insigne opera intitolata: *Les Mélodies Grégoriennes*. Di più, per molti anni ho proseguito ad esaminare e studiare l' opera colossale, che io posseggo, cioè la *Paleografia Musicale* edita dai P. P. di Solesmes, vero tesoro d'archeologia dell'arte ne'suoi più sublimi ideali. Così, dopo un lavoro assiduo e coscienzioso, molti miei amici m' incoraggiarono a dare alla luce il resultato delle mie ricerche; però, come avviene spesso in simili casi, non tutti avevano fiducia della mia competenza in tali materie. Ma Augusto Conti, mio benefattore e quasi padre, che, nelle ore forse destinate al suo riposo, si degnava ascoltare attentamente questo lavoro, suggerendomi via via gli ammonimenti e i miglioramenti necessari, mi incoraggiò dicendomi: È tempo omai di far conoscere il resultato di tali studi, prima che passino gli anni e non si giunga all' impotenza. Le parole del grande filosofo mi fecero molta impressione: e quindi, benchè alcun poco titubante nella coscienza della pochezza mia, pure vincendo tale repugnanza, per non ribellarmi a tanta esortazione, mi accinsi a pubblicare il presente volume.

Non posso terminare senza rendere infinite grazie ai miei buoni amici, che avuta cognizione dell' opera, mi detter notizia delle mende che vi erano: mende ch' io

stesso sentiva, perchè, essendo giustamente rilevate, esse trovavano riscontro nella mia coscienza.

Debbo la mia riconoscenza in particolare al Padre De Feis, Barnabita, al dottissimo barone Podestà, bibliotecario della *Nazionale* di Firenze, al Prof. Rostagno, della *Laurenziana*, al Prof. David Castelli per la sua Prefazione al *Libro dei Canti d'Israele*, al mio amico R.^do^ Padre Amelli, bibliotecario della insigne Abazia di Montecassino, e al Prof. Sac. S. Minocchi, che con fatica non lieve si dedicò a questo mio lavoro, per toglierne ogni superfluità, e chiarirne i punti oscuri.

A questi buoni amici auguro, che Dio conservi mente sana in corpo sano.

Firenze, 15 Novembre 1896.

L' Autore.

DOCUMENTI

DIRECTION
DU
CONSERVATOIRE ROYAL
DE
MUSIQUE

Bruxelles, le 8 Août 1859.

Je soussigné, Maître de Chapelle de S. M. le Roi des Belges, Directeur du Conservatoire royal de Bruxelles, certifie que Monsieur Frédéric Consolo, de Florence, a obtenu aux concours de la présente année les premiers prix de violon et de composition, avec la plus grande distinction, et que je le considère comme un artiste de beaucoup de talent.

FÉTIS.

CONSERVATOIRE ROYAL
DE
MUSIQUE

Cabinet du Directeur

Bruxelles, le 8 Août 1859.

Monsieur,

Au moment du départ de M. votre fils pour Florence, je crois devoir le charger de vous porter cette lettre, dont l' objet est de vous offrir mes félicitations concernant la manière remarquable dont il a terminé ses études cette année, tant comme virtuose sur le violon que comme compositeur. Par son talent d' exécution, comme par ses connaissances dans le Contrepoint, M. Frédéric Consolo est aujourd'hui un artiste destiné à se placer parmi les plus distingués de son époque. Je ne doute pas que s'il continue à travailler avec assiduité, il se fera une grande réputation et parviendra à une position avantageuse pour sa fortune.

Recevez, Monsieur, l'expression de mes sentiments de haute consideration.

FÉTIS.

À Monsieur Consolo père,
à Florence.

CONSERVATOIRE ROYAL
DE
BRUXELLES

Cabinet du Directeur

Bruxelles, le 10 janvier 1891.

Cher Monsieur Consolo,

Recevez mes plus sincères et plus chaleureux remerciments pour l'envoi de votre volume.

La lecture m'en a intéressé au plus haut degré et j'attends avec impatience la publication du Rituel.

En publiant le trésor des mélodies hébraïques, conservé pour les communautés israélites du rite ibérique, vous rendez un service signalé à la *Musicologie* moderne, et pour ma part je vous en suis très reconnaissant.

Veuillez croire à mes sentiments invariables.

Votre bien dévoué
F. A. GEVAERT.

Monsieur
Federico Consolo
Compositeur et Musicologue distingué,
Via Cavour, 56
Florence.

Genova, 2 febbraio 1891.

Egregio Maestro,

Ho ricevuto il suo libro *I Canti d' Israele* e gliene sono gratissimo.

Quantunque io sia un po' incredulo sull' autenticità di questi Canti, arrivati fino a noi per tradizione, non posso che ammirare i suoi lunghi studj, ed il talento con cui ha saputo armonizzarli.

La ringrazio di nuovo e mi dico

Suo Devotissimo
G. VERDI.

Egregio Maestro
Federico Consolo
Firenze.

CONSERVATOIRE NATIONAL
DE
MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION

Cabinet du Directeur

Paris, le 7 avril 1891.

Monsieur et cher Confrère,

Je vous dois mille excuses d'avoir laissé jusqu'aujourd'hui sans réponse votre lettre qui accompagnait l'envoi de votre *Libro dei Canti d'Israele.*

Mais lorsque m'est parvenu votre ouvrage, j'étais fort souffrant d'un accident à un pied qui m'a retenu au lit pendant plus de deux mois.

J'avais cependant parcouru votre intéressant recueil dès qu'il m'a été remis. Ma longue indisposition m'a forcé d'interrompre tout travail et toutes correspondances, et j'ai dû ajourner aussi le plaisir de vous répondre et de vous remercier.

Je le regrette vivement.

Depuis quelques jours j'ai pu reprendre peu à peu mes occupations si longtemps abandonnées.

Je viens de relire votre ouvrage, et j'ai grand plaisir à vous dire que j'ai trouvé à vos chants d'Israel, comme aux pièces d'Orgue et de Piano qui y font suite, un très beau caractère ; tous ces morceaux, fort bien

écrits, sont accompagnés d'une harmonie mystique qui leur donnent une saveur et une originalité remarqu bles.

Je vous félicite, mon cher confrère, de cette nouvelle œuvre ; je vous remercie de votre aimable souvenir, et je vous renouvelle l'assurance de mes meilleurs sentiments.

AMBROISE THOMAS.

À Monsieur
Federico Consolo,
Florence.

München, den 6. 10. 92.

Sehr geehrter Herr,[1]

Verschiedene Umstände verhinderten mich bis jetzt, genaue Einsicht von dem grossen Werk *Libro dei Canti d'Israele*, zu nehmen, welches Sie die grosse Güte hatten mir im Sommer zuzusenden. Oft habe ich in diesem Buche gelesen, die fremdartigen Melodien angesehen und den riesenhaften Fleiss bewundert, mit welchem Sie das grosse Material dieser alten religiösen Weisen bewältigen, die uns moderne Musiker in eine ferne alte Welt führen! Wie unendlich verschieden sind dieselben von unsern christlichen alten Kirchentönen die wir den gregorianischen Gesang nennen! Ich glaube dass Sie mit der Sammlung und Herausgabe dieses grossen Werkes nicht nur den israelitischen Gemeinden, sondern auch den Musikforschern und Musikgelehrten einen höchst dankenswerthen Dienst erwiesen haben, der Ihren Namen immer zu Ehren gereichen wird.

Mit hochachtungsvollem Grusse,

ergebenster
Jos. RHEINBERGER.

Hochberühmter Herr
Federico Consolo
Florenz.

[1] Vedi traduzione di questa lettera a pagina seguente.

Monaco, 6 ottobre 1892.

Onoratissimo Signore,

Diverse circostanze m'impedirono fin ora di prendere esatta cognizione della grande opera, *Libro dei Canti d'Israele*, che Ella aveva la squisita bontà di spedirmi quest' estate. Spesso io ho letto in questo libro, ne ho esaminate le estranie melodie, ed ho ammirato la diligenza gigantesca colla quale Ella svolge il gran materiale di queste antiche melodie religiose che portano noi musicisti moderni in un lontano mondo antico; come infinitamente sono differenti dai nostri antichi canti ecclesiastici cristiani, che noi chiamiamo Canto Gregoriano! Io credo che lei, con la collezione e la pubblicazione di quest'opera grande abbia, non soltanto per le Comunità israelitiche, ma anche per gli scienziati e per i conoscitori di musica, reso un servigio degno di altissima gratitudine che farà sempre onore al suo nome.

Con ossequi di profonda stima,

Devotissimo
Jos. Rheinberger.

Illustrissimo Signore
Federico Consolo
Firenze.

CIVILTÀ CATTOLICA

ROMA

Via Ripetta, N. 246.

Roma, 26 giugno 1893.

Ill.^mo^ Sig. Cav. Professore,

Ho ricevuto lo stupendo volume de'*Canti d'Israele* e non trovo parole per esprimere a V. S. la mia riconoscenza.

Mi dispiace che parecchie circostanze m' impediscano, almeno per ora, di trattare nella *Civiltà Cattolica* questioni musicali; giacchè io penso che uno studio sopra questa sua preziosa pubblicazione tornerebbe di non lieve interesse pe' dotti e potrebbe giovare alle ricerche, che si sono già fatte e che si vanno tuttavia facendo intorno il canto ecclesiastico del medio evo e de' primi secoli dell' èra volgare.

Pel momento non ho potuto prender nota degli studii già fatti circa le melodie ebraiche, nè consultare gli autori che il Sig. Prof. Castelli va citando a pag. 4 della prefazione. Sarebbe questo necessario, a fine di determinare con maggiore esattezza qual posto si convenga all' opera di V. S. tra le consimili pubblicazioni. Nondimeno, poichè il medesimo Prof. Castelli afferma che V. S. *ha tentato un lavoro fin qui inesplorato*, credo che anche sull' unico fondamento propostoci da V. S. si possano muovere le ricerche, e se non altro determinare le questioni che dovrebbero essere sciolte, perchè il suo lavoro possa pienamente soddisfare al presente stato degli studii circa la musica antica.

Anzitutto conviene riconoscere che parecchie melodie sono di fattura assolutamente moderna. Alcune hanno tutta l'impronta della musica propria di questo nostro secolo; altre dei secoli scorsi, p. e. del settecento e seicento. Senza dubbio possono anche queste avere un loro pregio particolare, o in se stesse, o in relazione all' uso odierno del tempio israelitico; ma per la questione del canto ebraico tradizionale non servono. Si potrà nondimeno ricercare, se pur esse vengono dalla Spagna e a qual' epoca moderna della storia musicale debba ciascuna venire assegnata.

Non ho potuto fare uno studio accurato su tutto il libro; pur tuttavia mi sono incontrato in parecchie melodie, che mi sembrano avere tutto il sapore della musica antica, per quanto almeno io ne posso giudicare. Or qui è da notare che la musica antica non conosceva affatto la misura del tempo a battuta, secondo i nostri sistemi moderni. Essa regolavasi a seconda della qualità del testo (poesia o prosa), della sua quantità o anche delle arsi e delle tesi, vogliam dire degli accenti gravi ed acuti, co' quali il testo veniva pronunciato. Certo è che se la poesia tornava a cadenza ritmica, come ne'versi latini delle odi saffiche o degli endecasillabi, anche la melodia possedeva un ritmo più spiccato, che si sarebbe potuto misurare quasi a battuta, come ora facciamo con la melodia moderna. Per conseguenza a mio giudizio, sarebbe necessario togliere dalle melodie più arcaiche di questa Raccolta la misura moderna, onde appaiono rivestite, e ricercare il loro ritmo musicale nel ritmo del testo sottoposto alle note.

Ma a questo fine è necessaria una piena cognizione della lingua ebraica, del suo accento tonico e logico, de' suoi ritmi prosastici e poetici. Così si potrà pure determinare con esattezza il ritmo di quelle fioriture senza parole, che veggo essere ampie assai, specialmente in alcune melodie, e presso a poco come nel nostro canto gregoriano.

Inoltre conviene riflettere, che, per quanto noi sappiamo, le modulazioni ed alterazioni accidentali non erano conosciute nella musica antica.

Essa movevasi sui pentacordi e tetracordi della scala naturale. È ben vero che gli orientali avevano ed hanno tuttavia fioriture che si muovono perfino su quarti di tono, impossibili a scriversi con le nostre note moderne. Nondimeno non sembra a V. S. che si possa seriamente dubitare, se gli accidenti musicali da V. S. adoperati con qualche libertà, rappresentino veramente la tradizione antica? Può ben essere che oggi con tali accidenti si eseguiscano queste melodie. Ma non si potrebbe assegnarne a cagione l'influsso della musica moderna sull'orecchio dei cantori, precisamente come noi lamentiamo le alterazioni di simili specie, introdotte dall' uso moderno nel primitivo canto gregoriano?

Questi sarebbero i punti precipui, che a mio giudizio dovrebbero essere assodati, prima di entrare nella questione della primitiva melodia ebraica tradizionale, cosa importantissima per la storia e per l' arte.

Il Prof. Castelli afferma che V. S. ha tradotto in note musicali i *Taamim*. Naturalmente l'archeologo amerebbe vedere questa notazione nella sua forma grafica originale, e persuadersi che le note, o semplici, o insieme aggruppate, corrispondono con esattezza e costanza ai relativi *Taamim*.

Se ciò venga fatto, e se per conseguenza si possedano i codici antichi segnati coi *Taamim*, non sarà più possibile il dubbio sulla precisa rispondenza delle melodie della sua Raccolta con le melodie ebraiche tradizionali. Forse non si potrà andare con certezza storica più in su del tempo in cui furono scritti i codici; ma già questo solo sarebbe un guadagno immenso per la storia. In altri termini, il processo di questi studii dovrebbe essere presso a poco simile a quello, che si adoperò per ritrovare l'antica melodia gregoriana, com' ebbi l' onore di esporle a voce.

Con questi studii si verrebbe a determinare storicamente la melodia ebraica spagnuola. Ma questa melodia spagnuola risponde veramente alla melodia che usava nella Palestina il popolo ebreo, prima della sua dispersione pel mondo? E i canti d'Israele negli ultimi tempi, prima della dispersione, mantennero le tradizioni dell' antico popolo ebreo e sovratutto quelle del tempio di David, prima della cattività di Babilonia? Ecco due altre questioni assai importanti, ma forse difficilissime a sciogliersi, specialmente la seconda. Giacchè si dubita seriamente, se dopo la cattività di Babilonia gli Ebrei conservassero una musica specificamente loro propria; potendosi supporre, non senza buon fondamento, che anche la musica ebraica sentisse l' influsso della civiltà greca, a que' tempi predominante.

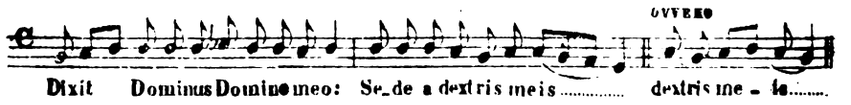
Ma checchè sia di ciò, se anche questi suoi studii s' arrestassero ai tempi dell' èra volgare, o in quel torno, sarebbe tanto di guadagnato.

Percorrendo, più per curiosità, che per istudio serio, i suoi *Canti d'Israele*, rimasi singolarmente colpito dalle reminiscenze gregoriane, che vi si incontrano con una cotale frequenza. Eccone alcuni esempii:

1. — N° 50, p. 17; la melodia *Baruk Amacom* rivela spiccatamente il Salmo gregoriano di tono VIII.

E la medesima intonazione percorre il canto del Hazzan che segue.

2. — Il N° 55, p. 20. ha tutto l'andamento del Salmo gregoriano di tono I.



3. — Similmente il N° 112, p. 50, ha l'aria di un Salmo gregoriano di tono VI, e il N° 226, p. 98, quella di un Salmo di tono VII.

Dunque degli otto toni o modi della salmodia gregoriana, ne avrei già riscontrati quattro: forse vi sono gli altri ancora.

4. — Il N° 362, p. 162, è un movimento tutto gregoriano di modo III. Vegga il *Liber Gradualis* di Solesmes (Ediz. 1883) a p. 154, graduale *Eripe me;* e più chiaro ancora p. 189, graduale *Exurge*, specialmente alle parole *Domine — Dominus meus — Effunde frameam meam.* La simiglianza delle frasi melodiche non potrebbe apparire più spiccata.

5. — A titolo di semplice curiosità noterò l'intonazione del N° 1, p. 1, che ha certa rispondenza con l'Introito *Ad te levavi,* il primo canto gregoriano del *Liber gradualis.*

Questi riscontri gregoriani non mi sembrano un semplice caso. E se non sono caso fortuito, si può tosto proporre la questione: Quale delle due melodie ha subito l'influsso della compagna, la melodia gregoriana o la melodia ebraica?

Può essere che vivendo in mezzo alla civiltà cristiana in un tempo, in cui le melodie ecclesiastiche (ambrosiane o gregoriane) erano nel massimo fiore e quando non vi aveva altra musica, neppure profana, che non fosse condotta sui modi ecclesiastici, gli Ebrei ne sentissero l'influsso e componessero i loro canti liturgici sui medesimi modi musicali allora in uso. Ma può anche essere benissimo che questi canti ebraici, almeno nel loro fondo, siano più antichi dei cristiani. Certo, noi non abbiamo nessuna difficoltà di ammettere, che se non tutti, certo molti canti della Chiesa primitiva, e specialmente le melodie dei Salmi, avessero origine dai canti delle sinagoghe ebraiche, essendochè i primi fedeli erano tutti convertiti dal giudaismo. Non si può poi supporre, che nelle loro prime adunanze cristiane, pure adoperando la lingua e le preghiere della Bibbia, cangiassero in un momento le melodie che fin da bambini avevano apprese.

Neppure vi ha difficoltà di ammettere, che propagandosi il cristianesimo, questi canti primitivi ebraici, unitamente ai modi proprii de'Greci e de'Romani, formassero il primo fondo de'canti liturgici cristiani, che poi si andarono a mano a mano svolgendo, fino alla forma d'arte, che diede loro San Gregorio, tra il sesto e settimo secolo, per quanto almeno ne afferma la tradizione. L' ipotesi adunque si cambierebbe in certezza, se mediante alcune nuove ricerche si potesse dimostrare, che per lo meno alcune delle melodie, da V. S. pubblicate, ascendono ai primi tempi dell' èra volgare. Ad ogni modo i riscontri, di cui parliamo, possono servire di argomento a dimostrare la relativa antichità di alcune e forse di molte di queste melodie ebraiche; giacchè non è probabile che avessero origine ne'tempi recenti, quando il canto gregoriano era già in piena decadenza, sovratutto nel metodo di esecuzione, e quando conseguentemente non si aveva più una giusta idea del suo ritmo melodico.

Tale è il mio debole parere intorno il bellissimo lavoro di V. S. Spero che Ella si degnerà accogliere queste mie semplici osservazioni con quel medesimo amore dell' arte e della storia, che le ha dettate. Sono poi sicuro, che V. S., competentissima in questa materia, spingerà i suoi studii a nuove ricerche, arricchendo la storia e l' arte con altri suoi dotti lavori.

Intanto accolga di nuovo, egregio Sig. Cav. Prof., i miei ringraziamenti per questo suo dono e mi creda, quale me Le professo con ogni ossequio, di V. S. Illustrissima

Devotissimo servo
Angelo De Santi S. I.

Illustrissimo Signore
Cav. Prof. Federico Consolo
Firenze.

IDEA DEI NEGHINOTH-TAAMIM

O *TROPI.*

UNIV. OF
CALIFORNIA

Che cosa sono i Neghinoth-Taamim o *Tropi*, come parte distinta della scienza? A quali questioni scientifiche si ricollegano? Quali verità accertano? Ecco quanto ci proponiamo di discutere e di chiarire. Di molta importanza certamente ha da essere questa discussione, mentre si attirò mai sempre dietro tanti amici e tanti nemici; sorte comune a tutte le nobili cose, chè delle cose di picciol conto nessuno parla. Ella si ricongiunge singolarmente alla storia della Religione, sì amata e sì odiata, perchè molto se ne spera o molto se ne teme. Taluno anche, o sorride di questi problemi, o li punzecchia d'arguzie, avvegnachè le nobili cose quando non s'amano, ci paiono strane; come ho sentito i furbi canzonare la semplicità in ogni cosa. Che cosa sono adunque i Neghinoth-Taamim? Dichiariamone l'idea.

Essi prima di tutto sono segni Aramaici e Sirocaldaici, nella loro origine, e formano la notazione musicale per la lettura della Bibbia nelle Sinagoghe. Nell' idioma ebraico sono chiamati Neghinoth-Taamim (*intonazioni di accenti*) e italianamente Tropi (dal greco τρόπος). Questi segni non derivano dall' alfabeto; bensì qualcuno ha sostenuto che sieno, in parte, d'origine Egiziana,[1] poichè nella loro figura si avvicinano a parere veri

[1] Cfr. Adriano de Lafage, *Storia generale della Musica*, II, pag. 393. — Così il Naumbourg.

geroglifici, come è facile riconoscerli per tali, appena esaminati. Per esempio, la *Catena*, il *Corno di Giovenca* (quello rovesciato), le due bacchette, sembrano veri geroglifici.

Molto importa che sia bene spiegata la natura di questi segni e il valore che ad essi si attribuisce dalle testimonianze della tradizione. Nella liturgia ebraica si riscontrano accenti di due specie: l'una concerne gli accenti grammaticali, la seconda è formata dagli altri segni sovrapposti, o per congiunzione. I segni più antichi sono probabilmente quelli grammaticali, adoperati allo scopo di esprimere, quando il suono della voce sopra la sillaba debba relativamente essere grave o acuto.

Ecco il punto di partenza della Notazione grammaticale. Che questa abbia avuto origine dagli stessi accenti musicali, non v'ha dubbio; nè ciò deve sorprendere, perchè ne è prova la medesima affinità che esiste tra la musica e l'accento del discorso. Allorchè uno parla in modo naturale, alza in certe sillabe la voce, mentre in certe altre l'abbassa; è a queste elevazioni o depressioni di voce che gli antichi attribuirono le qualità degli accenti chiamate coi nomi di *arsi* e *tesi*. Poco importa che i segni musicali derivino dai grammaticali: questi e quelli, guardando al resultato, traducono il pensiero nella stessa maniera. Da una parte la modulazione musicale, e dall' altra quella del discorso: l' idea è la medesima, e il valore che loro si attribuisce è ugualmente identico. S. Agostino nel libro X delle *Confessioni* (De Officiis), così si esprime: « *Primitiva Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare, ita ut pronuncianti vicinior esset quam psallenti.* »

È facilissimo dimostrare per qual maniera gli accenti, tanto grammaticali che musicali, siano stati determinati; basta a tal uopo esaminare la descrizione sommaria ed essenziale degli accenti, che riporto qui presso in apposita tavola, per indicare come la voce che parla o canta, ha da esprimere le varie sillabe, o suoni salienti o discendenti, e come in tal modo essa dichiari i

singoli accenti, che la traduzione musicale distingue nelle diverse frasi.

Johanne Reuchlin, grande ebraicista, grecista e musicista del secolo XVI, fu il primo a dedicarsi, benchè non ebreo, alle ricerche storiche dei Neghinoth-Taamim, e ce ne dette il resultato in quel suo stupendo lavoro che s'intitola: « *De Accentibus et Orthographia Linguae Hebraicae,* Libri tres, Cardinali Adriano dicati, Agenaoae, Anno M.D.XVIII, mense Februario. » [1] In questa sua opera il Reuchlin elaborò e armonizzò in quattro parti vocali gli accenti Taamim; in ciò egli ebbe a collaboratori Cristoforo Sillingus di Lucerna, e il Sacerdote Bossotenius, secondo che egli stesso ne fa menzione. [2]

Il mio illustre maestro Fétis nella sua *Storia della Musica*, t. I, pag. 464, erra allorchè sostiene che il Bartoloccio nella grande opera *Bibliotheca magna Rabbinica,* fu il primo ad armonizzare le formule degli accenti musicali di rito ebraico Tedesco a 4 parti. Ciò non è vero, perchè il primo è stato invece il Reuchlin; il Fétis, del resto, non conosceva il lavoro di questo dotto ebraista e nel suo *Dizionario* non lo cita nemmeno. Ma il Bartoloccio medesimo nel Volume IV della *Bibliotheca magna Rabbinica,* pag. 433, (Edizione stampata a Roma, l'anno 1693) dice: « *Supradictorum accentuum musicorum Harmoniam, condidit et edidit Reuclinus an. 1518, suis studiosis discipulis tale prebens Paradigma.* » È con mia viva sodisfazione che do a conoscere qui il lavoro del Reuchlin, affinchè gli studiosi di archeologia musicale, abbiano una idea giusta degli

[1] Il Larousse nel suo *Dizionario Universale* scrive di lui: Johanne Reuchlin celebre umanista tedesco, nato a Pforzeim il 28 Dicembre 1455, morì a Stuttgarda il 30 Giugno 1522. « Ce fut un des hommes les plus instruits et les plus remarquables de son siècle. »

[2] Vedasi a pag. 61 ss. la riproduzione esatta di tutta la parte musicale bellissima, contenuta nell' opera del Reuchlin, alla quale mi son dato premura di aggiungere l' accompagnamento d' organo *ad libitum* di mia composizione.

accenti Taamim e nel medesimo tempo del modo come essi debbano essere armonizzati a 4 parti. [1]

Pertanto, prima di venire ad esporre la parte musicale che più dappresso ci riguarda, mi piace di far conoscere al lettore qual fosse appunto l' origine e la significazione generale di questi *Accenti-Taamim*, secondo l' opinione del nostro dottissimo Reuchlin (*Op. cit., Liber tertius*). « Tutto considerato, egli dice, « non si può affatto negare che l'accento musicale abbia avuto « origine dall' accento grammaticale. Per cui i movimenti me- « lodici successero al posto degli accenti grammaticali e le vir- « gole, che nel libro primo abbiamo unito alle sillabe e alle « lettere, in questo terzo libro sono trasformate in figure mu- « sicali e in armoniche note. Ma pure non è men vero che i « *Tropi* musicali decidono del vero senso di una frase; di modo « che l'accento naturale è come surrogato dal movimento della « prosodia musicale, e tuttavia la stessa variazione dei suoni « dichiara la verità della sentenza. Perciò l' accento musicale « ha ancora un altro grande officio, nè saprei se sia il massimo, « di eccitare, cioè, colla sua melodia, la tiepidezza e la sonno- « lenza delle nostre menti, onde lo Spirito, che interpella con « gemiti inenarrabili, effonda, anche a nostra insaputa, verso « Dio ferventissimi desiderii. Ed è appunto su questo accento « musicale che i lettori della Sinagoga han da occuparsi con « diligente premura, mentre hanno a meritarsi, ognuno secondo « la propria capacità, il premio determinato per il canto. » Ecc., ecc.

---

[1] Il lavoro del Reuchlin esiste nelle Regie Biblioteche, *Magliabechiana* (*Nazionale Centrale*) di Firenze, segnato al Catalogo V, 5, 25, di stupenda conservazione, alla *Marucelliana* di Firenze, e *Santa Cecilia* di Roma.

TAVOLA DEGLI ACCENTI MUSICALI

Secondo l'interpetrazione del Rito Ebraico Tedesco. [1]

Letteralmente significa. *Dispersione*, dalla radice *zaraq* = *spargere*, *gettare*.

Letter. *Grappolo* (d'uva) dalla sua forma esterna.

Munah *inferiore;* letter. *Riposo,* dalla rad. *nuah* = *posare*.

Munah *superiore*. — Il canto sale di un grado più elevato.

Dall'origine: *quattro,* perchè si compone di quattro note discendenti.

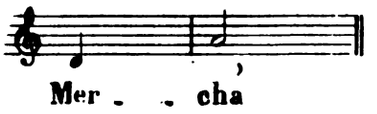
Letter. *Rivolgimento*, da *haphach* = *rivolgere*.

Letter. *Estensione*, da *pasat* = *stendere*.

[1] La spiegazione dei Neumi-accenti l'ho rilevata dall' opera del **Reuchlin**, e quella dei musicali dal Naumbourg, *Recueil de Chants Religieux et Populaires des Israélites*, pagine 26, 27, 28.

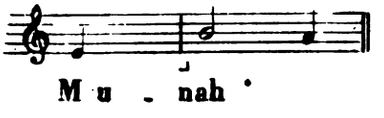
Sospendente (*piccolo*).

Sospendente (*grande*).



Letter. *Allungamento.*

Questo segno ha la forma d' una Luna nascente.



Questo quarto Munàh precede ordinariamente l' accento che termina il 1° periodo di ogni versetto.

Letter. *Riposo,* stessa origine che il Munàh.

Fine del versetto.

Divisore, da *pazar* = *disperdere, dividere, separare.*

Dall' origine *strappare.* I suoni si strappano dal fondo del petto.

Stessa origine; però, più forte come intonazione.

Dall' origine *presentarsi, esser innanzi.*

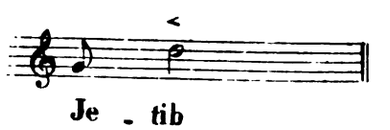
Dall' origine *andare.*

Dall' origine *spingere* (cf. il precedente).

Stessa origine (forma duale); *Gheresh doppio.*

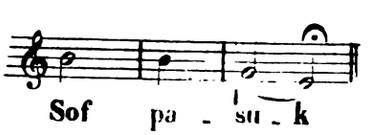
Il nome significa *scalino;* la voce monta e scende.

Dall' origine, *rompere, spezzare.*



Lett. *Fermo,* dall' origine *riposarsi.*

Dall' origine *separare, arrestare.*



Fine del capitolo.

Il nome di quest' accento significa *Catena.*[1]

Quest' accento ha la forma di due corni, ed il suo nome significa *Corna di giovenca = Cornua Vaccae.*

Doppio Merka. — Il canto è più complicato di quello del semplice Merka.

Jerah ben jomò = *Luna d' un giorno.* La forma dell' accento è un Athnah rovesciato ᵛ; la sua interpretazione è sconosciuta.[2]

---

[1] Lo Scialescet non si trova che quattro volte nel Pentateuco.

[2] Chi volesse pure conoscere la Tavola degli accenti Musicali *Taamim*, secondo l' interpretazione del Rito Spagnolo Livornese, la troverà riprodotta per esteso nella mia grande opera liturgica intitolata: ספר שירי ישראל *Libro dei Canti d' Israele,* pag. 193: edizione stampata a Firenze nell'anno 1891.

Vedasi a pag. 45 ss., un tratto della *Storia di Agar* (Genesi XXI, 17 seg.), da me armonizzato e ricomposto musicalmente nel testo ebraico, sul fondamento degli *Accenti Taamim.* Esso servirà a dare una genuina idea degli accenti nella loro azione musicale, e della costituzione della vera, antica musica liturgica ebraica. — Intanto come primo saggio darò qui subito musicati i primi versetti della Genesi, come li canta il Hazzan.

LA GENESI

Principio del capitolo I, con gli accenti della Parascià del Rito Spagnolo Livornese.

vaj hi or : va - ja - - - r E - lo
hi - - - m et ha o - r ki tob va -
jab - de - l E - lo him ben ha - or u
ben ha - ho - scek : va - ji crà E - lo - him
la - - - o - r jom ve - la - ho - scek
ha - ra la - i - la vaj - hi gñe - reb vaj - hi
bo - - - - - - - - - - ker jo - - m e -
ha - - - - - - - - - - - - d.

ACCENTUUM MUSICORUM

quibus Judaei Germani utuntur Melos.

Bartoloccio: *Biblioteca magna Rabbinica,* Volume IV, pag. 429.

mi - gor - Le ca- - - - - Zar nah At
אתנח זרקא לגרמי
ha Tar bir - - Te agn - - - bi Re
רביע תביר טרחא
trin huScene rih-ma la - az suk Pa suk-pa Sof
סוף־פסוק פסוק אלא מאריך שני חוטרין.
mo - - - io benrahJe ga Dar
דרגא ירח־בן יומו
h - - na Mu na-ta - ke scia-li-t
תלישא קטנה מונח
l kè kar Me i - lu-Ghne k - - pa-Mah
מחפד עלוי מכרבל

ACCENTUS MUSICI FREQUENTIORES,

Qui continuo visu semper recurrunt, sunt sequentes.

Il lavoro del Reuchlin merita senza dubbio piena fiducia; e gli accenti musicali da lui esposti son da ritenersi come tradizionali genuini, egualmente che questi da me rintracciati nel Bartoloccio.

Gli officianti ebrei dei nostri tempi, o *hazzanim*, che si sono dedicati a questo studio, hanno dunque certamente modificato i detti accenti, modernizzandoli con delle loro composizioni fantastiche. Così io ritengo; se essi volessero sostenere il contrario, occorrerebbe che mostrassero dei documenti anteriori ai lavori del Reuchlin e del Bartoloccio, autentici e redatti a tenore della loro odierna liturgia.

La liturgia moderna delle Sinagoghe. — Mi sembra qui il luogo opportuno per dichiarare la mia opinione quanto alla diversità di pronunzia nelle differenti regioni frequentate dagli Ebrei. Questa diversità è tale che da una Sinagoga all' altra, molto difficilmente i più istruiti giungono ad intendersi parlando tra loro. Gli Ebrei francesi, tedeschi e polacchi hanno delle pronunzie diverse: qui in Italia per lo più appartengono al Rito spagnolo, mentrechè nel settentrione a quello tedesco. Questi vari modi di pronunzia in una medesima lingua, dipendono è vero, in gran parte, dalle abitudini differenti acquistate dalle lingue materne, nonchè dalle conformazioni degli organi vocali, secondo le lingue parlate dai vari individui nel paese dove hanno dimora: credo perciò che sarebbe impossibile ottenere in pratica una sola e universale pronunzia.

Nonostante è accertato che la pronunzia genuina dell'ebraico è quella usata nel Rito spagnolo, una volta che dotti ebraicisti d' ogni paese, anche non ebrei, pronunziano l' ebraico in tal maniera. [1]

Esponiamo il caso che uno pratico della lingua ebraica, ascoltasse, in una Sinagoga di Rito spagnolo, la lettura della Bibbia e che l' officiante o *Hazzan*, usasse la pronunzia di Rito tedesco; certo, l'impressione dell'ascoltatore non sarebbe molto favorevole per intendere quanto vien detto, per la grandissima differenza che esiste tra i due Riti, secondo la differente pronunzia ed interpretazione degli accenti musicali. Per questo, mi

---

[1] Anche la setta dei Caraiti pronunzia alla spagnola.

I Caraim pronunziano l'Ebraico come gli Ebrei Spagnoli, per la ragione che per lunghi secoli hanno vissuto sotto la dipendenza dei Tartari, dei quali hanno adottato la lingua. In quanto alla loro recitazione musicale, desiderando io conoscere quella liturgia, mi indirizzai ad un mio amico, M. Feldau in Odessa, abilissimo musicista, il quale ebbe diverse conferenze col Rabbino Caraita di là, M. *Beim*, distintissima e dotta persona che parlava a perfezione la lingua russa; ma non mi riuscì dal lato musicale ottenere delle informazioni che potessero arricchire il mio lavoro storico. Feci delle ricerche pure in Eupatoria, nella Crimea, ove i Caraim posseggono una grande Sinagoga, pur troppo senza verun resultato.

preme di far rilevare, ciò che nessuno negherà, che di una somma fondamentale importanza sarebbe l' ottenere per tutte le Sinagoghe una sola pronunzia, e precisamente quella secondo il Rito spagnolo, che servisse all' istruzione e all' edificazione di ogni genere di ascoltatori, per quanto diversi tra loro di patria.

Quanto all'officiatura che spetta al *Hazzan*, mi piace di osservare, che egli dovrebbe rispettare il testo, cioè pronunziar bene le parole, mettere quindi in armonia i suoni della sua voce coi sentimenti che di per sè gli suggeriscono le sue proprie espressioni. Benedetto XIV, dice: « *Ut verba quæ cantantur plane perfecteque intelligantur.* » È un sacrosanto dovere, una necessità imprescindibile, che incombe a chiunque parla a Dio Santo e Benedetto, di fare esatta attenzione a tutto quello che dice e di esprimersi correttamente e intelligibilmente. Ma purtroppo bisogna convenire che in moltissime officiature delle Sinagoghe, gli Officianti o *Hazzanim*, spesso non posseggono una degna intelligenza della lingua ebraica, e ciò rende quasi impossibile l' applicazione di questa giusta massima. Ciò nonostante, quelli che realmente non hanno la risorsa di poter seguire il senso delle parole, potrebbero, però, sempre fare del loro meglio, pronunziando bene le sillabe, per ben formare le parole distinguendo le frasi, così convenientemente da rendere il testo abbastanza comprensibile. Con ciò non chieggo di troppo; un poco di buon senso e di buona volontà da parte dell' officiante basterebbe a mettere in pratica il mio vivo desiderio, per onore e gloria di Dio. Le osservazioni che mi sono permesso di fare, credo sieno giustissime, e per tutto ciò che ho esposto intorno alla intelligenza che occorre nell'officiante, bisogna convenire che uno stato di condizioni deplorevoli e non migliorate, certamente riescirà dannoso alla tradizione del canto liturgico.

Conclusione. — Non ci può esser dubbio che la vera notazione musicale per la lettura della Bibbia è quella tradizionale fissata dai Massoreti. Esistono delle differenze nei singoli Riti dal lato della invenzione musicale relativamente ai Taamim, ma certo è che il disegno melodico della frase, corrispondente alla traduzione grammaticale dell' accento, è perfettamente d'accordo in qualunque Rito, sia spagnolo, sia tedesco; e questi segni, siamo sicuri che, in conformità della traduzione grammaticale, riproducono la vera frase musicale, cioè a dire una espressione modulata in maniera conforme ai veri principî musicali della tradizione liturgica ebraica. Non è però giusto che una data maniera d' interpetrazione si debba imporre come la unica vera, ancorchè producesse, parlo delle melodie liturgiche odierne, un effetto acustico gradevole, per mezzo di modificazioni fantastiche e moderne, non corrispondenti alle norme antiche e genuine degli accenti stessi.

La notazione vera e certa la possediamo, e ci è pervenuta dalla tradizione, e quella noi abbiamo il diritto e il dovere di elevare nell' onore e nel merito che a lei si conviene; quindi è desiderabile che cotali accenti Taamim, che la tradizione ci ha trasmessi, e che io ho in questo lavoro esposti e dichiarati dopo lunghe e pazienti ricerche, siano condegnamente apprezzati e messi in pratica, e servano come di basi fondamentali per i compositori moderni, che si dedicano all' officiatura liturgica. Così potremo tenere la vera e genuina musica nazionale, la quale di tal guisa non verrebbe mai ad essere alterata.

DELLA LETTURA DEI NEUMI

DELLA LETTURA DEI NEUMI MUSICALI

nei Codici liturgici gregoriani.

Il grandissimo interesse che sempre destò in me la conoscenza dell' antica musica sacra, mi condusse a consacrare lunghe ricerche alla decifrazione dei neumi della liturgia gregoriana. Ed ora io ho fiducia, lo dico francamente, di aver ritrovato la base pratica per la decifrazione della musica neumatica non solo, ma anche per la determinazione della tonalità; due scabrosi problemi che pur derivano da una stessa sorgente.

Non sarà discaro, io credo, al lettore, ch'io prenda, essendo questa la migliore occasione, ad esporre il sistema da me escogitato e adottato per la lettura dei neumi. Esso è semplicissimo nella sua sostanza e si può riassumere in quel celebre assioma che forma il fondamento della scienza vera, in special modo della matematica, cioè *procedere dal noto all' ignoto*. Si tratta infatti, venendo al caso nostro, di rintracciare quale sia in un medesimo tratto musicale la notazione odierna conosciuta, corrispondente alla sua uguale notazione espressa cogli antichi neumi; così potremo giungere a stabilire in qual rapporto stiano i neumi colla notazione moderna, e determinare il loro valore. Questo è lo scopo che mi propongo di mettere in evidenza colla riproduzione, che segue, di varie parti musicali più o meno antiche.

Si prenda, per esempio, ad esaminare il Responso graduale *Justus ut Palmà*, che è riprodotto nella *Paleografia Musicale* di Solesmes, in 200 e più forme diverse, provenienti da codici svariatissimi dal IX al XVII secolo. Si consideri da prima la musica più moderna, cioè quella a note con 4 righe (Esempio I) quindi il II e III esempio, senza neumi; si proceda poi al IV di 3 righe, e al V esempio con una sola riga, fino a che si giunga al VI esempio dove soli i neumi si sostengono senza linee. [1]

Esempio I. . . .

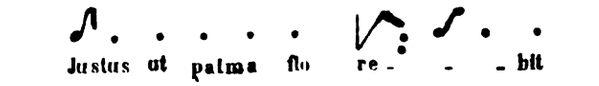
Esempio II . . .

Esempio III. . .

Esempio IV. . .

Esempio V . . .

Esempio VI. . .



Seguendo questo metodo, lo studioso potrà giungere a decifrare qualunque manoscritto neumatico che gli si presentasse secondo questo sistema.

---

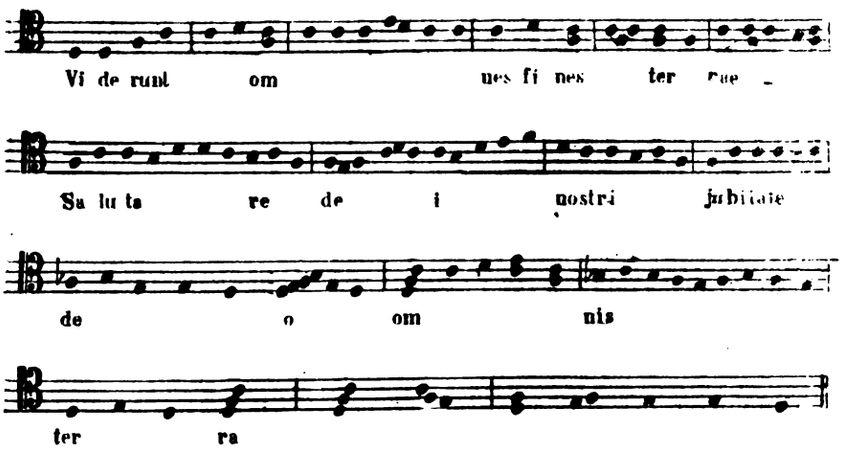
[1] Questi esempi appartengono alla *Paleografia Musicale* dei R.di P. Benedettini di Solesmes.

Vediamo ancora un esempio più complesso dello stesso genere che il precedente; esaminiamo il Graduale *Viderunt* nelle sue differenti notazioni, da S. Gregorio (VI secolo) fino ai giorni nostri.

Antifonario di S. Gregorio

per il R^do^ P. Lambillotte della Compagnia di Gesù.

Questo Graduale è stato stampato a Lione nel 1674.



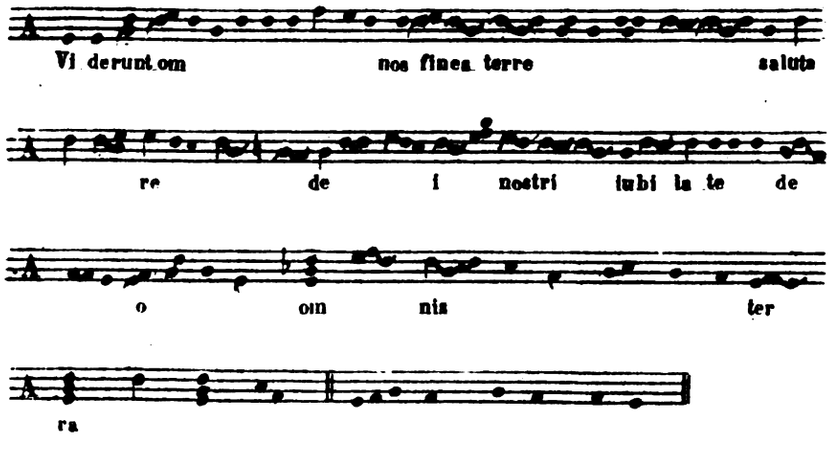
Notazione del XII e XIII Secolo

Proveniente da un Manoscritto Inglese.

XI Secolo.

Antifonario di Guido d'Arezzo, Monastero di S. Evruolt.

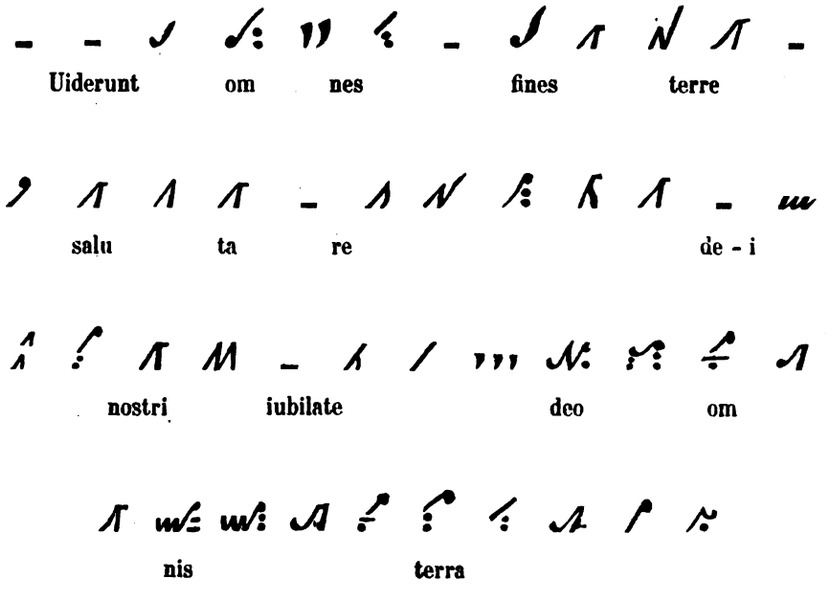
Bibl. roy. N. 1017. Parigi.



VIII Secolo

Paleografia Musicale di Solesmes,

Volume I, Tavola 11ma



Dal confronto accurato dei quattro pezzi, sarà facile persuadersi della giustezza con cui il metodo suesposto può essere adoperato con ottimi resultati. [1]

[1] Il mio amico Prof. Fedeli, insigne patologo e distinto musicologo, mi fece fare la conoscenza del dottissimo ab. Nerici, il quale, molto abile nella storia musicale neumatica, desiderava che in sua presenza io decifrassi dei codici preziosi dell'archivio capitolare lucchese. Con mia grande soddisfazione il Nerici fu contento della mia riuscita e si affrettò a chiedermi qual sistema io avessi concepito per la lettura dei codici senza linee.

DETERMINAZIONE DELLA TONALITÀ.

L' accertarsi della tonalità di un Versetto o Antifona, ecc. neumatici, senza linee e senza chiavi, resta di somma difficoltà, perchè manca tutto quanto regola lo svolgimento musicale e la natura del tono. Invero, nelle mie peregrinazioni a scopo scientifico, trovandomi io con dei dotti paleografi, non mancai di interrogarli in proposito. Ma con molta mia sorpresa, non ne ebbi che delle evasive risposte: *Non si sa! difficile indovinare!* Volendo però giungere a un resultato qualunque, con molta pazienza mi detti a fare ricerche, per trovare il modo di investigare con sicurezza la tonalità di qualunque versetto o antifona, dove non vi fossero nè righe, nè chiavi, ma i *soli neumi.*

Col divino aiuto, credo di esservi riuscito. Per giungere a questo scopo è sufficiente il porre come base questa, proveniente dalle teorie greche musicali.

DIAPASON, DIATESSARON, DIAPENTE

È il tono di *fa* e *do* che costituisce il punto di partenza da seguirsi, per accertare la tonalità. Ecco la conclusione certa a cui sono giunto; conclusione parallela a quella stabilita, come primissima base, da Guido d'Arezzo, che chiaramente stabilì la tonalità col *fa* e *do*:

Fa, *linea rossa,* ***Do,*** *quella gialla.*

IL RECITATIVO LITURGICO

La Casa di Dio è la custode dei secreti divini: essa è la depositaria dei tesori di grazia sparsi in tutto il mondo, ed essa è pure la inspiratrice delle Arti belle che si riuniscono in lei, dandosi un comune appello per cooperare allo splendore della sua liturgia. A noi spetta lodare il Signore supremo dell'universo. Il nostro retaggio è uguale per tutte le nazioni e per tutte le credenze, e alla aspirazione di tutto il mondo, che adora il Dio onnipotente e unico.

La musica, per mezzo dei suoni, possiede un linguaggio molto elevato ed atto ad esprimere il moto del sentimento interno; linguaggio potente più della parola. Le melodie musicali della liturgia si potrebbero ben appellare espressioni del sentimento religioso che penetra dolcemente nell' intimo cuore di chi ascolta, e lo eleva sino al Creatore. Appunto nella liturgia le parole e la musica scorrono dalla medesima sorgente, e mirano a fondersi insieme per riunirsi in un sol pensiero e in un solo sentimento. Ogni arte ha le sue proprie tradizioni, che occorre con cura scrupolosa conservare: questa è una condizione del vero progresso, mentre che la dimenticanza e il disprezzo del passato sono sicuri sintomi di una prossima rovina. Conserviamo anche della liturgia le forme tradizionali, poichè il volerle modificare è attentare alla medesima sua esistenza!

Nella sua opera *Il Vero nell'Ordine* (volume II, pag. 286), il sommo filosofo Augusto Conti, Accademico residente nel Collegio dei Professori del R. Istituto Musicale di Firenze, dice: « Come potrebbe mai un uomo, che non sapesse di greco se non appena gli elementi, discutere intorno al preciso significato che deve darsi a certe parole e frasi di Platone o di Aristotile? O in che modo chi non sapesse d'ebraico, potrebbe discutere intorno a' Testi e alla varietà de' Testi e alla varietà de' Commenti ebraici sull' antico Testamento? Non verremmo dunque a capo mai di criticare il significato d'una lingua senza saper la lingua: è una regola di buon senso, che viene tuttavia dimenticata per vizio di leggerezza e d'orgoglio. » Pur troppo questa affermazione può appropriarsi a dei critici d'oggigiorno, ai quali certamente non si può applicare il detto del Salmo 84 יֵלְכוּ מֵחַיִל אֶל־חָיִל, cioè, *camminano di valore in valore!* In qual modo, dirò io, un uomo, che non sapesse di storia e lingua greca, se non appena gli elementi, potrebbe discutere d'archeologia musicale, senza aver prima studiato e ponderato i dotti competenti in materia e considerata la pratica della liturgia nelle chiese greche? O in che modo chi non sapesse d'ebraico potrebbe discutere sull'autenticità e sulle varietà della musica liturgica nelle Sinagoghe? Per fermo, tale critica non può farsi se non da coloro che, sapendo bene la liturgia ebraica, sian capaci di confrontarla con le altre. E ciò egregiamente conviene; poichè, come la verità è ordine d'entità conosciuto, e ogni scienza è ordine di ragioni, circa un oggetto che si comprende nell'ordine intero degli oggetti o della verità, così tutte le scienze vengono a fare un ordine solo, che corrisponde all'ordine della verità stessa: ecco perchè il metodo di ogni scienza, mentre si distingue da ogni altro, non può separarsene; com'appunto è l'ordine degli oggetti loro, armonicamente distinto e unito. Male, chi non distingue; peggio, chi separa.

Per gli antichi era facile prender cognizione di tutte le scienze; se oggi ciò è reso quasi impossibile, tuttavia ciascuno non può segregare dal proprio obietto scientifico gli altri studi affini, perchè allora ci mancherebbe l' ordine della verità. Chi voglia fare un esame critico delle liturgie musicali, per esempio della ebraica, della greca, o della latina, ha per esempio da conoscere l' idioma, in che i libri liturgici vennero scritti o dettati. Lo stesso avviene della musica, mentre la verità è ordine di entità conosciuto, e ogni arte è ordine di verità; e così tutte le Arti belle debbono distinguersi in un ordine solo, che corrisponda all' ordine della verità stessa.

L' insigne filosofo A. Conti ha perfettamente ragione.

Il P. Lambillotte, Gesuita, nell'opera: *Antifonario di S. Gregorio,* sul manoscritto di S. Gallo, pag. 9, dice: «Aussi, aimons-nous à rapporter ici une conjecture fort ancienne, mais dont au reste nous n'avons garde d'exagérer l'importance: c'est au Cénacle même qu'auraient pris naissance ces saintes Mélodies restaurées par S. Grégoire avec le concours du premier compositeur qui ne serait autre que le Fils de Dieu lui-même. L'Evangile nous apprend qu'aprés la Céne, ils dirent un hymne et s'en allèrent: *et hymno dicto abierunt* (Math. c. XXVI, v. 30). Qu'est-ce que cet hymne? »

Io credo בְּצֵאת יִשְׂרָאֵל מִמִּצְרָיִם Salmo 114 (testo ebraico). *In exitu Israel de Aegypto: domus Jacob de populo barbaro,* (Vulgata, Sal. 113).

Dopo il ritorno degli Ebrei dall' esilio babilonese, quattro secoli prima di G. C., era comune nelle Sinagoghe palestinesi l'uso di cantare i Salmi e altre parti della Scrittura. Quale fosse stata la cantilena o recitazione, è facile supporlo: una melopea semplice e melodica, misurata e ritmica, secondo la espressione del testo. L'officiatura era composta della Monodia recitata dal *Hazzan,* delle antifone, dette dal *Segan* o *assistente* e quindi del Corale, da tutta la congregazione. Un sapiente si-

stema di trasmissione presto organizzò quella che venne riconosciuta come tradizione liturgica sinagogale, attraverso la quale la recitazione melodica dei nostri antichi ha percorso molti secoli ed è giunta fino a noi.

Certo il determinare l'atto di nascita di coteste melodie, delle quali alcune offrono peregrine bellezze, sarebbe cosa impossibile. Tuttavia, senza dubbio, anche quelle di fisonomia moderna si può ammettere che vivano da più secoli; l'origine poi delle più antiche si perde nella notte dei tempi da noi remotissimi. E invero antichissimo fra gli Ebrei è l'uso della prece in comune, anzi, almeno nelle parti principali, il formulario stesso delle preghiere: sembra anche assai verosimile, che esse in ogni tempo siano state piuttosto cantate, che lette, specialmente ove si consideri che fra tutti i popoli dell'Oriente, gli Ebrei furono il popolo più appassionato per la musica, sola arte, oltre la poesia, da essi coltivata e usata insieme all'altra, a significare i pensieri, i sentimenti e gli affetti nella gioia e nel lutto, nella famiglia e nella Sinagoga, brevemente, in tutte le relazioni della vita privata e pubblica.

Ciò posto, è molto probabile che gli Ebrei abbiano recato il loro zelo conservatore, non che nella fede e nei riti dei loro padri, anco nel modo stesso di cantare le loro preci; e che, se le melodie da cui solevano essere accompagnate, col volgere degli anni si andarono qua e là a poco a poco alterando, gli Ebrei della penisola iberica siano riusciti i più atti a conservare la consuetudine, o almeno a mantenere lo stile musicale usato dagli avi nei paesi orientali; appunto perchè direttamente dall'Oriente nei giorni splendidi della potenza e della letteratura degli Arabi, insieme con questi, erano venuti emigrando in Europa.

Esaminiamo dunque il Recitativo musicale nella preghiera chiamata יוצר *jozer*, che forma la parte più sostanziosa della liturgia ebraica spagnola.

Ne darò degli esempi. Ecco una recitazione per il giorno di Capo d'anno; una stupenda melodia!

אֱלֹהַי אַל תְּדִינֵנִי

« Dio mio non giudicarmi a seconda della mia perversità, » ecc.

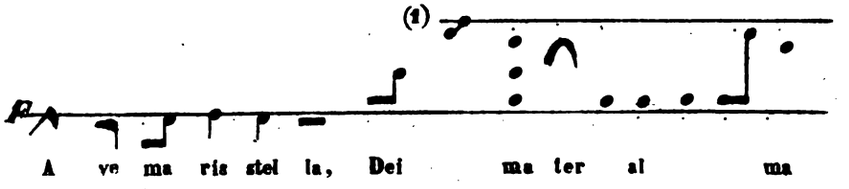
Altra melodia: שׁוֹפֵט כָּל הָאָרֶץ

« Giudice di tutta la terra, e quella Egli stabilisce con giudicio. »

Il tema di questa melodia, se l'appropriò Rossini nella Introduzione della Sinfonia *Assedio di Corinto*. (Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra l'orazione: שׁוֹפֵט כָּל הָאָרֶץ accompagnata da violette). Cfr. Benedetto Marcello (*Salmi*) Edizione Venezia MDCCCIII, Tomo quarto, pag. LXXXVI.

Ecco ora, a scopo comparativo delle varie liturgie, un frammento di recitazione musicale, che domina in quasi tutta la preghiera del מוסף del giorno di כפור, che si canta nello stesso modo da per tutto in Italia nelle Sinagoghe.

לסדר עבודה, e alla sera כָּל נִדְרֵי.



Questa frase musicale neumatica, l' ho rintracciata in uno dei Codici Vallombrosani esistenti alla Biblioteca Laurenziana di Firenze.[2]

Ecco la recitazione ebraica בִּישִׁבָה שֶׁל מַעְלָה.

[1] Questa linea è rossa nell'originale.

[2] La *Biblioteca Laurenziana* è ricchissima, forse più che ogni altra in Italia, di codici liturgici musicali, in gran parte già appartenenti ai *Conventi soppressi* vallombrosani: a me che frequento da anni questa celebre biblioteca, per ragione de' miei studi, fece senso non saprei se più di dispiacere o di compatimento, allorchè un grande nostro musicista mi domandò ingenuamente se in *Laurenziana* esistessero codici musicali. In generale tra i musicisti, si suol ritenere che la musica cominci col Palestrina. Ma questa persuasione è falsa, come di chi dicesse che la letteratura comincia con Dante. Dante suppone altri grandi letterati d'ogni nazione, e si chiama, per esempio, discepolo di Virgilio; così il Palestrina suppone avanti a sè altri sommi ingegni musicali che studiarono e coltivarono nelle antiche età quest'arte divina.

Ecco la cantilena del Salmo 92

צדיק כתמר יפרח

« Justus ut palma florebit. »

Procedendo nelle mie ricerche, mi è apparso chiaro e giusto il seguente paragone. Di quella guisa che nel Sinedrio Alessandrino i dottori hanno scritto in lingua greca la Versione detta dei Settanta, circa un secolo avanti l' era volgare, così credo molto probabile che gli Ebrei in Spagna, di provenienza palestinese, abbiano scritto la loro musica con neumi gregoriani già da prima conosciuti nella penisola iberica. Vi sono stati in Spagna dei compositori di musica Ebrei? La storia tace. Vi fu un musicista ebreo, Abraham Chijà,[1] il quale lasciò diverse opere di Geometria, ed un trattato di musica che esiste manoscritto nella Biblioteca Vaticana, come pure al Collegio Neophyt (Roma) in fol. Papyr. Altro musicista fu Salomone de Rossi, della celebre famiglia Adonim, nato in Mantova nel 1570.

Il Wolf nella sua Biblioteca ebraica, cita il lavoro del Rossi sui Salmi e Cantici, intitolato: השירים אשר לשלמה. Questo lavoro esiste alla Biblioteca Musicale del Liceo di Bologna, ed è stampato a Parigi. È un lavoro imitativo Palestriniano, per 4, 5, 6 e 8 voci: conosceva a perfezione il contrappunto, ma domando io, dove è in questo lavoro la tradizione ebraica musicale?

---

[1] Vedasi *Bibliotheca magna Rabbinica*, Bartoloccio, volume IV, pag. liij.

Di più dirò, che esaminandolo l' ho giudicato di rito ebraico Italiano e non Spagnolo.

A Livorno vi fu molti anni or sono un Maestro di musica assai reputato e abilissimo, Michele Bolaffi, il quale compose musica per il culto ebraico. Desideravo delle giuste informazioni intorno al Bolaffi. Ebbi la fortuna di fare la conoscenza dell' illustre Rabbino Benamozegh, e domandandogli quale opinione avesse del Bolaffi, mi rispose l' illustre scienziato: « Come musicista era molto apprezzato; egli però distrusse tutto quello che vi era di tradizionale nella liturgia ebraica, con lo scopo di modernizzare le cantilene ebraiche, e così purtroppo fecero in quasi tutte le Sinagoghe sia in Italia, che all'estero. »

Una delle cause, e forse la maggiore, dell'abbandono della tradizione liturgica musicale presso gli Ebrei ha da computarsi il lusso così sfarzoso e monumentale onde si costruirono coll'andar dei tempi le Sinagoghe, volendo imitare la grandiosità delle chiese cristiane. Però, è da osservare, che l'officiatura Ebraica differisce dalla Cristiana, poichè, per esempio, vi sono delle preghiere del giorno di כפור, che sono lunghissime: per ben quattro ore l'ufficiante deve recitare in piedi lo שחריח, e così pure durante il מוסף. Nella liturgia cristiana la cosa è differente, perchè il coro vi prende molta parte, mentre ne prende pochissima in quella Ebraica, eccettuato nella levata del ספר. E sopratutto non è possibile che un povero officiante possa orare per ben quattro ore di seguito, col Digiuno del giorno Santo e la lunga difficoltà della *Scuola*, senza ammazzarsi di fatica. Dirò di più, che le costruzioni così monumentali, sono fra noi contro la religione, poichè il *Tempio* non lo possiamo più possedere; siamo nell'esilio! Il Tempio è esistito come monumento nazionale; come luogo di preghiera in Gerusalemme vi erano pure dei piccoli oratori.

Io, fiorentino, pratico da 50 anni la liturgia ebraica e possedendo Firenze una bellissima Sinagoga, però di una gran

vastità, so bene quante difficoltà vi sorgono riguardo all' ufficiatura. Seguitando un tal metodo, col tempo quel poco che rimane ancora del recitativo musicale tradizionale, per es. a Livorno e in Firenze, come altrove, sarà completamente abbandonato, non potendo l'officiante recitare in un ambiente così vasto.

L'illustre musicista archeologo P. Pothier, nell'opera « *Les mélodies Grégoriennes* », pag. 267, Cap. XVI, dice:

« De l'affinité que présentent entre elles les diverses modulations dont se composent les récitatifs liturgiques, nous nous sommes trouvés en droit de conclure que ces récitatifs dérivent tous d'une même source et appartiennent à une même tradition. Cette tradition, croyons-nous, est celle de l'antiquité toute entière, des Grecs et par conséquent des Romains, aussi bien que celles des Juifs. Les opinions émises sur ce sujet par les auteurs, dont les uns soutiennent que les chants de l'Église ont été empruntés aux nomes grecs, et les autres qu'ils viennent du moins en partie de la Synagogue, peuvent facilement se concilier, pourvu qu'on ne veuille pas poser une thèse trop absolue, comme s'ils s'agissait de mélodies reproduites exactement note pour note. Dès l'origine, l'Office divin dans l'Eglise se présente comme une tradition antérieure; ainsi quand les actes des Apôtres nous rapportent que Pierre et Jean montèrent au temple pour prier, *ad horam orationis nonam*, on voit assez clairement, par l'expression même dont se sert Saint Luc, qu'ils allaient prendre part à une prière liturgique. L'existence, en ce qui concerne la louange divine, d'une tradition passant de l'ancienne loi dans la nouvelle, résulte d'ailleurs du fait seul que les Psaumes et les Cantiques de l'ancienne loi sont devenus des plein droit l'apanage de la sainte Eglise, qui en fait encore et en fera jusqu'à la fin des siècles le texte principal de ses chants. Dans ces conditions, il n'est guère possible de supposer que l'Eglise ait recueilli les paroles sans garder aucune réminiscence

de la manière dont on s'en servait ed des mélodies sur lesquelles on les chantait.

« Quant à l'usage liturgique des Psaumes et des Cantiques, c'est-à-dire au partage du texte et à la distribution des rôles entre les chœurs et le peuple, nous remarquons dans la liturgie chrétienne trois manières principales, qui étaient également en usage dans la liturgie mosaïque. La première consiste à faire répéter par le peuple ou par les chantres les paroles prononcées par le lecteur ou les chantres : c'est ce qu'on appelle proprement *répondre*, et les chants basés sur ce premier procédé sont appelés *Répons*.

« La seconde manière consistait à intercaler dans la suite du Psaume ou du Cantiques une sorte de refrain primitivement très-court, appelé *Antienne*. A l'origine, l'Antienne se chantait de deux en deux versets, plus tard on ne la fit plus habituellement entendre qu'au commencement et à la fin du Psaume. La troisième manière consiste à chanter le Psaume d'un bout à l'autre d'une même suite sans rien répéter ni rien intercaler. Peu importe du reste que le chant soit dans ce cas sur une même corde ou sur plusieurs.

« Ainsi le *Trait* à la messe, bien qu'il se poursuive sur une modulation variée, et soit alterné par les chœurs, est cependant *in directum*, allant tout *droit*, sans reprise ni répétition jusqu'à la fin. »

L'esposizione fatta dal R.^do^ P. Pothier è meravigliosa, e si collega perfettamente al recitativo della liturgia Ebraica.

Sia gloria ai Reverendi Padri Benedettini di Solesmes, che con la loro insigne opera intitolata *Paleografia musicale*, aprono le porte della intelligenza. Ma qual differenza esiste talvolta nel giudicare !

Invece, ecco ciò che il *Buxtorfio* dice : (Vedasi Bartoloccio, *Biblioteca Magna Rabbinica*, Libro IIII, pag. 428). « Quid dicit ars musicae apud christianos ? — Furto abducta sum ex terra Hebraeorum. »

« Che cosa dice l'arte della musica presso i cristiani? — Di furto sono stata portata via dalla terra degli Ebrei! » Giudizio malvagio! [1]

Fine della musica ebraica in Spagna. — I cristiani di Spagna sottomessi ai Saraceni, e che furono chiamati *Mozzarabici*, ebbero al principio dell'ottavo secolo una splendida letteratura, poesia, architettura e anche musica, e da quel secolo la Chiesa Spagnola subì l'influenza della musica araba ed il *canto Gregoriano* fu rimpiazzato dal canto ornamentato degli arabi; il canto Mozzarabico durò fino al XIII secolo, e fu poi abolito definitivamente da una bolla della Santa Sede. Gli avanzi della tradizionale musica ebraica subirono la stessa sorte; ma però molte melodie del canto liturgico ebraico, che oggigiorno chiamano tradizionale, derivano da quelle arabe spagnole, che erano cantate allora dal popolo. Quando nel XIII secolo fu abolito il canto ornamentato e il canto Gregoriano fu ristabilito, la musica cristiana penetrò nella Sinagoga; e per tal modo l'Ebraica ebbe la sua fine e la Cristiana ottenne sola il campo religioso musicale.

Ecco la ragione perchè la storia di quel tempo tace, riguardo a definire se vi sieno stati in Spagna dei compositori di musica ebrei; però è mia convinzione che vi sieno stati collaboratori arabi, per l'affinità dei costumi, e più ancora della lingua, provenienti ambedue dalla medesima origine, cioè Semitica. [2]

In seguito la tonalità Ebraico-Araba disparve e fece sì di unirsi a quella Ambrosiana-Gregoriana come son per mostrare.

Nei diversi Inni di S. Ambrogio, avvene uno rimarchevole

---

[1] Buxtorfio figlio, scrisse un trattato sopra i *punti* ed accenti Ebraici.

[2] Il Naumbourg afferma questa idea nel suo lavoro intitolato *Recueil de Chant Religieux*, Capitolo XI, pagine 85-86.

pel suo metro *trocaico*: eccone la prima strofa col canto Ambrosiano.[1]

Questo canto antichissimo, dicono che sia di S. Ambrogio, è di una rassomiglianza accentuata con la Lamentazione di Geremia, che si canta da tutta la congregazione ebraica, per esempio a Firenze, l'anniversario della distruzione del tempio, il 9 di Ab.

Ed eccola:

אֵיכָה יָשְׁבָה בָדָד

Questa melodia antichissima per la forma della frase è da credere che sia di provenienza greca, come pure quella supposta di S. Ambrogio.

---

[1] Fétis, *Histoire Générale de la Musique*, tomo quarto, pag. 140.

Abramo Baer, cantore della Sinagoga di Gothenburg: vi si trovano delle Melodie Ebraiche dei riti del Nord: *Neue-Weise; alte Weise* (*den polnischen und deutscher Minhag*). Vi sono delle composizioni musicali moderne dei maestri Sulzer, Naumbourg, Deutsch, Lewandowski e d'altri. Questo grande lavoro stampato

mio amico Fer-

ilene sono mo-

anno in quelle

Pages 41, 42, 43, and 44 are missing.

stato possibile

e pure ne esi-

olacche abbiano

cioè se in Spa-

ggetto. Ho dimo-

isicale andò per-

ite rintracciate e

ca universale ha

braiche, ma però

e le sviluppò in

ella che possiede

ito, giunse a com-

' ragionamenti ha

e alla certezza. In-

tà conosciuto, può

[1] Avendo io soggiornato diversi anni in Oriente, ad esercitarvi la mia professione, ebbi modo di frequentare la chiesa greca e copta. — Trovandomi a Costantinopoli, ebbi pure occasione, come era mio desiderio, di studiare la liturgia musulmana o araba; potei infatti entrare in relazione con Cabouly Pascià allora Ministro di Stato, che mi fu vero amico, ed egli mi conduceva alla Moschea nelle ore indicate della preghiera, per udire la recitazione del Corano. In altro mio lavoro, che sarà il compimento di questo, tratterò delle liturgie della Chiesa greca e copta dal lato musicale, come pure della musica liturgica araba.

pel suo metro *trocaico :* eccone la prima strofa col canto Ambrosiano. [1]

Questo canto antichissimo, dicono che sia di S. Ambrogio, è di una rassomiglianza accentuata con la Lamentazione di Geremia, che si canta da tutta la congregazione ebraica, per esempio a Firenze, l'anniversario della distruzione del tempio, il 9 di Ab.

Ed eccola :

אֵיכָה יָשְׁבָה בָדָד

Questa melodia antichissima per la forma della frase è da credere che sia di provenienza greca, come pure quella supposta di S. Ambrogio.

---

[1] Fétis, *Histoire Générale de la Musique*, tomo quarto, pag. 140.

Abramo Baer, cantore della Sinagoga di Gothenburg: vi si trovano delle Melodie Ebraiche dei riti del Nord: *Neue-Weise; alte Weise* (*den polnischen und deutscher Minhag*). Vi sono delle composizioni musicali moderne dei maestri Sulzer, Naumbourg, Deutsch, Lewandowski e d'altri. Questo grande lavoro stampato in Gothenburg nel 1877, fu molto lodato dal fu mio amico Ferdinando Hiller. Orbene, la più parte di queste cantilene sono moderne e ben poche tradizionali; forse vi si troveranno in quelle del rito polacco, molto più originali.

In quanto al rito ebraico polacco non mi è stato possibile occuparmene, non avendo io abbastanza dati, se pure ne esistono; credo però, che le melodie ebraiche polacche abbiano dovuto subire la medesima sorte che altrove, cioè se in Spagna l'influenza Araba, in Polonia quella Slava.

Non ho intenzione di dilungarmi su tale soggetto. Ho dimostrato per mezzo di esempi che la tradizione musicale andò perduta, e le melodie musicali da me accuratamente rintracciate e messe insieme mostrano che la musica liturgica universale ha la sua origine, come appare, nelle cantilene ebraiche, ma però il cristianesimo fu quello che ne fece tesoro e le sviluppò in guisa che oggi giorno la chiesa cristiana è quella che possiede la vera tradizione. Ora, da tutto il già dimostrato, giunse a compimento il mio studio sulla liturgia. [1]

Il fine dell'Arte si è la verità; e però ne' ragionamenti ha da esserci connessione e chiarezza per giungere alla certezza. Infatti, soltanto dalla verità ch'è ordine d'entità conosciuto, può

---

[1] Avendo io soggiornato diversi anni in Oriente, ad esercitarvi la mia professione, ebbi modo di frequentare la chiesa greca e copta. — Trovandomi a Costantinopoli, ebbi pure occasione, come era mio desiderio, di studiare la liturgia musulmana o araba; potei infatti entrare in relazione con Cabouly Pascià allora Ministro di Stato, che mi fu vero amico, ed egli mi conduceva alla Moschea nelle ore indicate della preghiera, per udire la recitazione del Corano. In altro mio lavoro, che sarà il compimento di questo, tratterò delle liturgie della Chiesa greca e copta dal lato musicale, come pure della musica liturgica araba.

derivare la connessione dell'idee, de' giudizi, de' raziocinj; soltanto da quella può derivare la chiarezza, che splende nell'attinenza da' concetti e da' ragionamenti; solo da tal fontana può scaturire la certezza, che, producendo una persuasione ragionevole, non può aversi se non dal coordinamento del pensiero con gli oggetti. Sicchè, quando nel ragionare interno e nell'esterno si apprende questo triplice effetto, l'arte razionale ha conseguito il fine suo, cioè la verità.

Siano sparsi, o Signore, su di noi gli effetti di tua bontà, secondo la speranza che in te riponemmo!

AGAR E L'ANGELO

(Accenti Taamim) Rito Tedesco (Aschinazi).

Versetto del Pentateuco, con notazione del Tropo.

Composizione e Armonizzazione
di F. CONSOLO.

STORIA D'AGAR

(*Genesi*, Capitolo XXI, Versetto 17, 18).

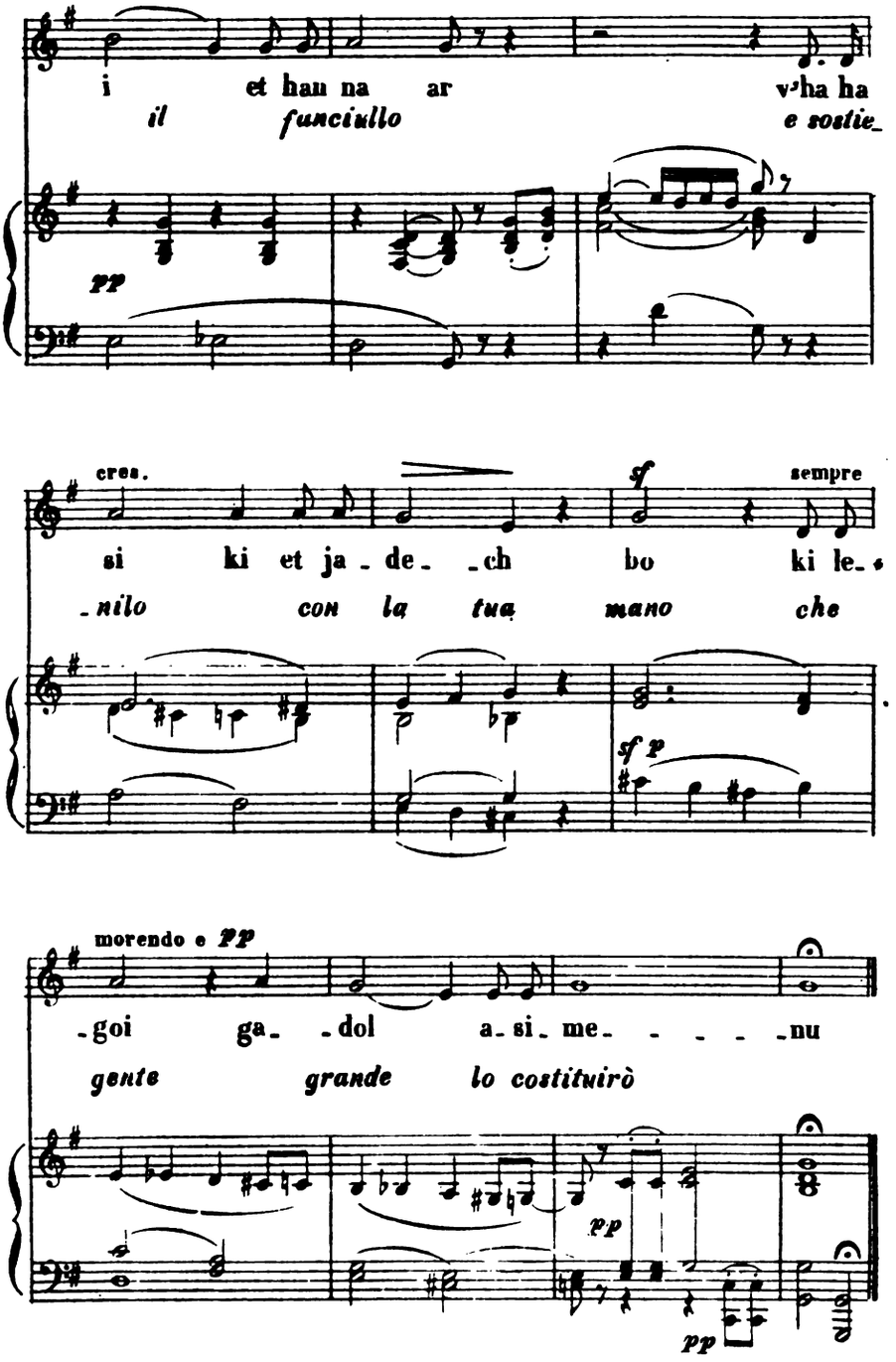
« Dio intese le grida del fanciullo ed un angelo del Si-
« gnore chiamò Agar dall'alto dei Cieli, e le disse: Che hai
« Agar? non temere: chè Dio ha ascoltate le grida del fan-
« ciullo là dove si trova.

« Sorgi, prendi il bambino, e dàgli la tua mano, perchè io
« lo stabilirò in una grande nazione. »

(1) Traduzione letterale dall' Ebraico

mal_ach e_lo_hi_ _m el Ha_
l'angelo di Dio Agar
_gar min hascia_ma_ _im Vai
dal cielo e
pp
cres.
_jo_ _mer lah mal_ _lach Ha_gar al
disse a lei che hai Agar? non
cres.
pp
ti_ _ _ _re i.....
temere
pp
p

cres.
ki scia-ma..... E-lo.
perchè udì Dio
cres.
cres.
-hi - m
pp
f
pp
pp
Adagio
a tempo
el co- -l han - na- -ar ba-a-
Adagio
a tempo
la voce del funciullo dove
cres.
ff
pp
-scer hu sciam cu - mi se
egli è Sorgi prendi
cres.
ff


i et han na ar v'ha ha
il funciullo e sostie_
pp
cres.
sempre
si ki et ja_de_ _ch bo ki le_
_nilo con la tua mano che
sf
sf p
morendo e pp
goi ga _dol a_si_me_ _ _ _ _nu
gente grande lo costituirò
pp
pp

LA GENESI

CAPITOLO I

con gli Accenti Taamim del Rito Spagnolo.

Composizione e Armonizzazione
di F. CONSOLO.

(1) Traduzione letterale dall'Ebraico

6
p
_im et as_scia_ma_im ve et a _ a _ rez
creò i cieli e lu terru
p
mf
Ve a _ a _ re_z a_je_ta
E lu terra era
p
to _ _ _ _ _ _ _ _ _u va_bo _ u
deserta e vuotu
pp
sf
p
cres.
pp
ve_ho_ _sceh gual pe _ ne te_om
ed oscurità sopra lu superfice dell' abisso
sf
p
sf
p

ve_ru_ah
E lo spirito
dim..... pp
cres.
e _ lo_im me_ra _ he_ _fet gnal pe _ ne
di Dio covava sopra lu superfice
cres.
a_ma _ im
dell' acqua
pp
pp

p
Va - jo-mer e lo im....
E disse Iddio
pp
f
ff
je i or va -
sia luce e
pp
- - - i or
fu luce
ff
va -
E
pp

cres ..... a poco a poco .....
-ja- - -r e-lo-i-m et a o-r ki tob
vide Iddio la luce che buona
cres. molto cres.
va-jab-de- l e-lo-im
e separò Dio
ben a-or u ben a-ho-sceh
fra la luce e fra l'oscurità
cres.
va-i-cra e-lo-im
E chiamo Dio
dim.

f
la o- - -r jom
la luce giorno
dim.
p
vela_ho_sceh ca_ra la_i_la va_i gne_reb va_i
e l'oscurità chiamò notte e fu sera e fu
pp
bo- - - - - - - ker jo- m e_ha- - - - - -
mattina giorno uno
- -d
pp
ppp

JOHANNE REUCHLIN

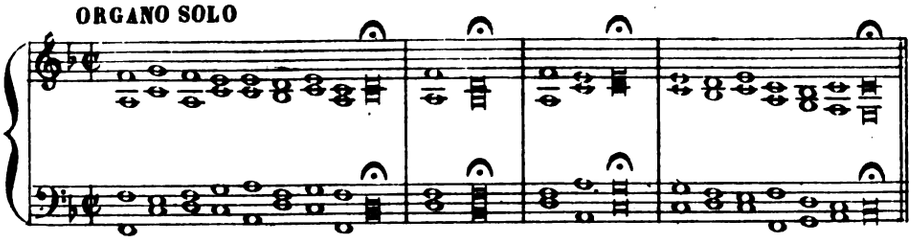
De accentibus et orthographia

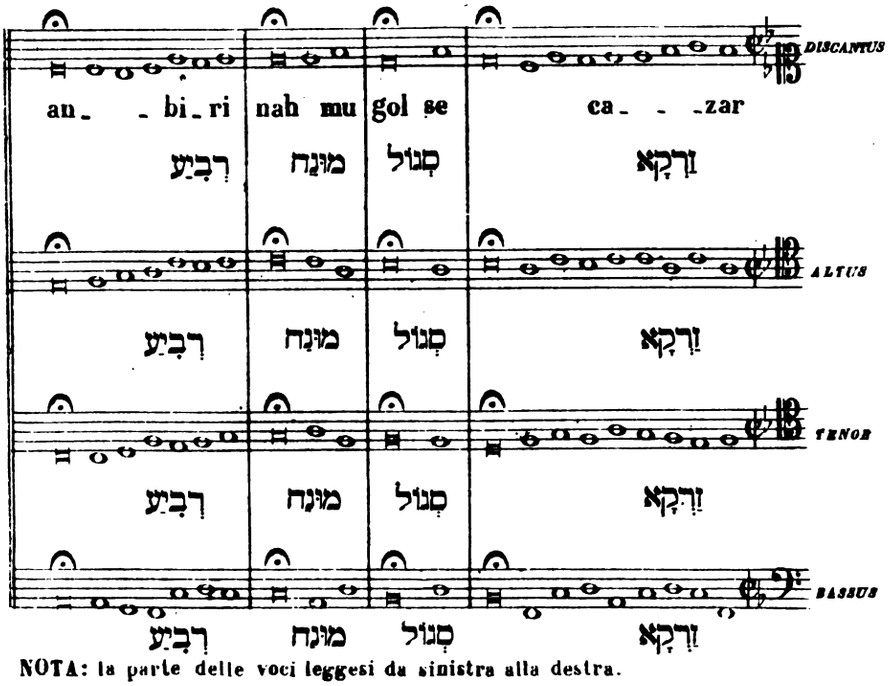
LINGUÆ HEBRAICÆ

L'accompagnamento d'Organo ad libitum
è di F. CONSOLO.

1.ª Strofa

ORGANO SOLO



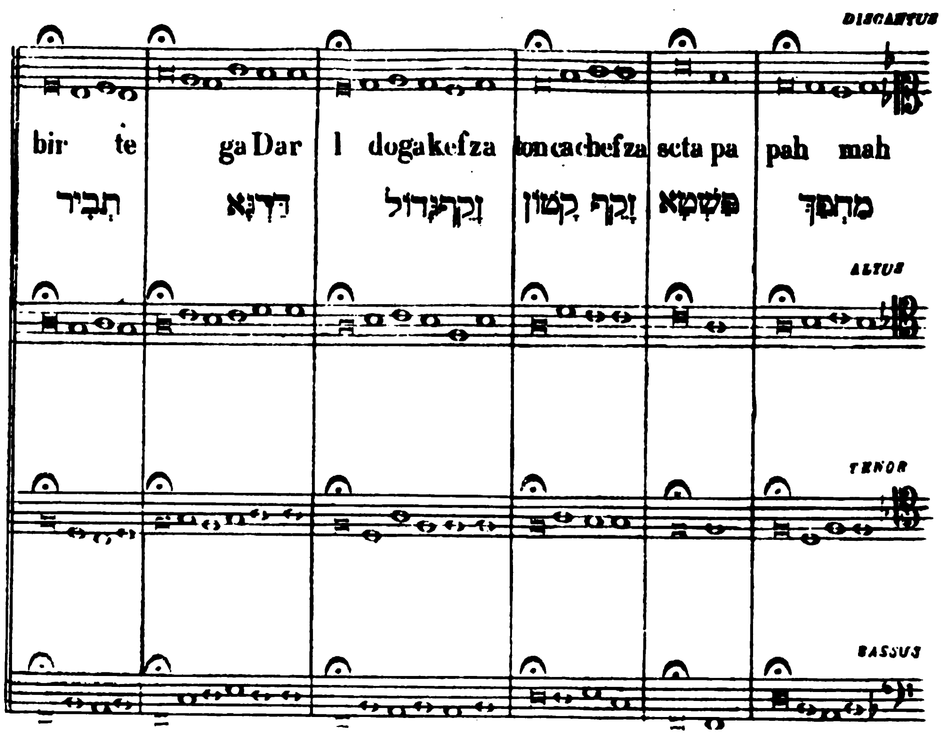


NOTA: la parte delle voci leggesi da sinistra alla destra.

Il preludio dell'Organo accenna la frase musicale che le voci eseguisco dopo.

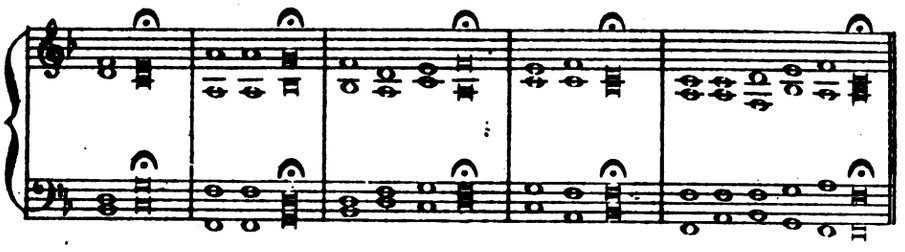
2.da Strofa

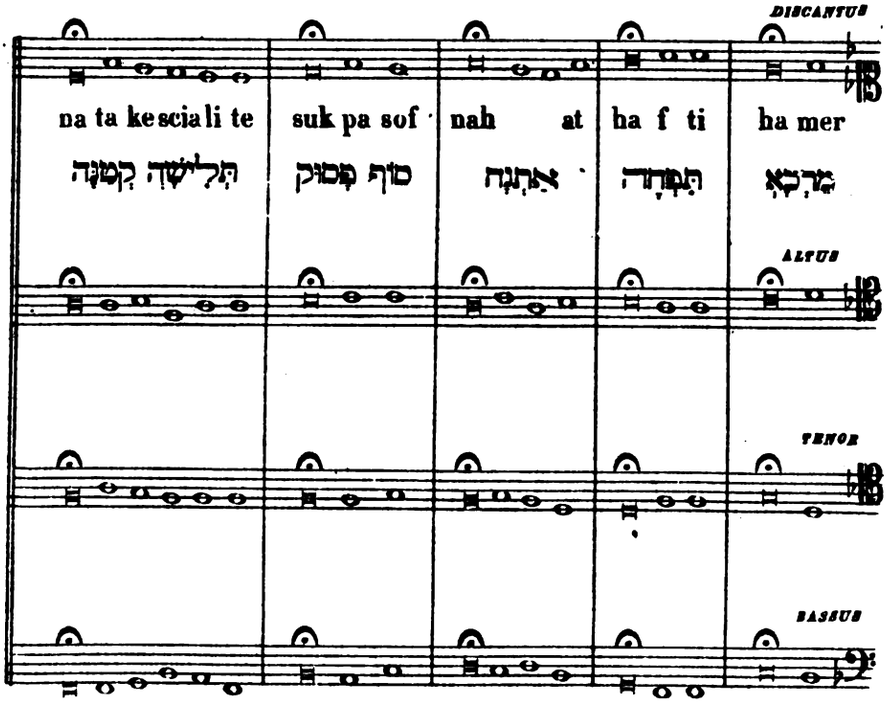
ORGANO SOLO


DISCANTUS
bir te ga Dar l dogakefza toncachefza scta pa pah mah
מהפך פשטא זקף קטון זקף גדול דרגא תביר
ALTUS
TENOR
BASSUS

3.ª Strofa

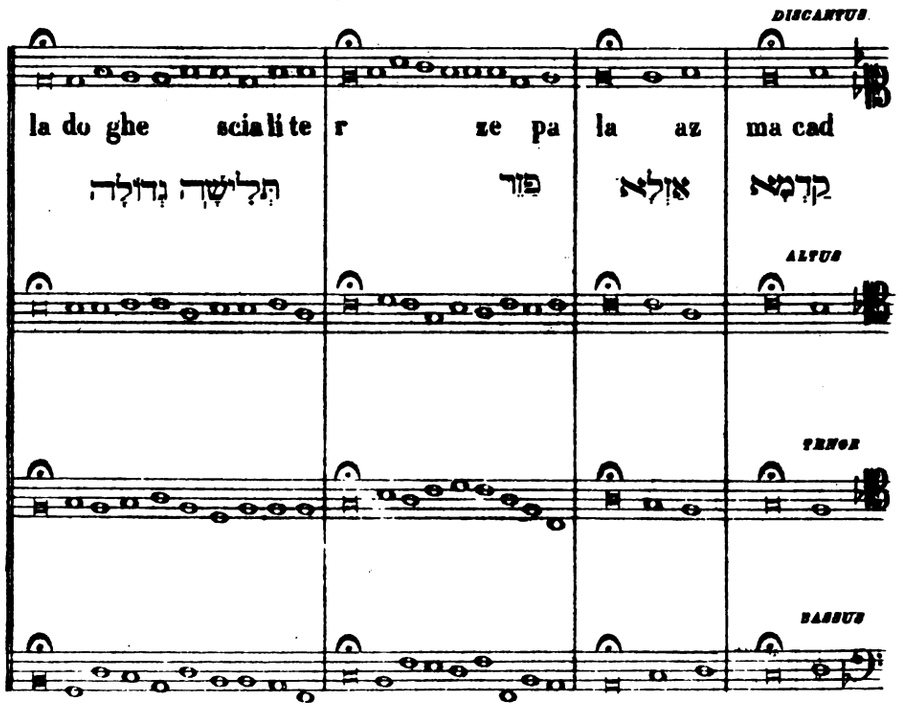
ORGANO SOLO





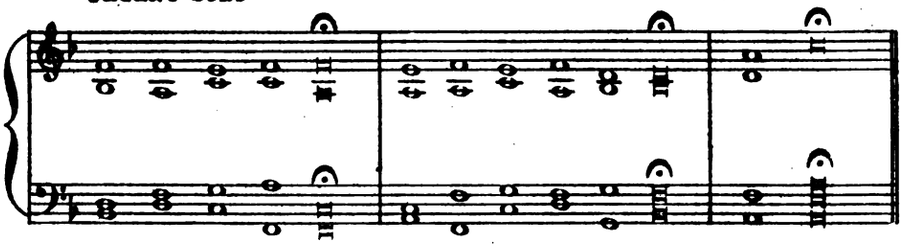
4.ª Strofa

ORGANO SOLO



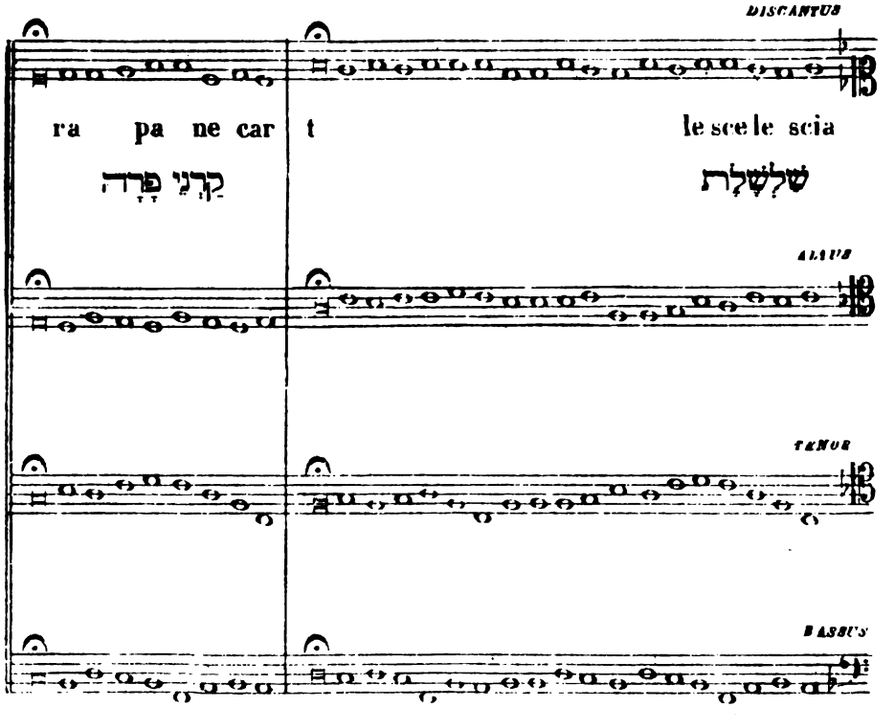
5.ª Strofa

ORGANO SOLO



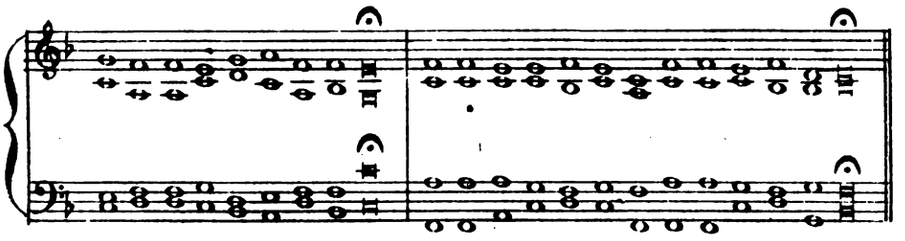
6.ª Strofa

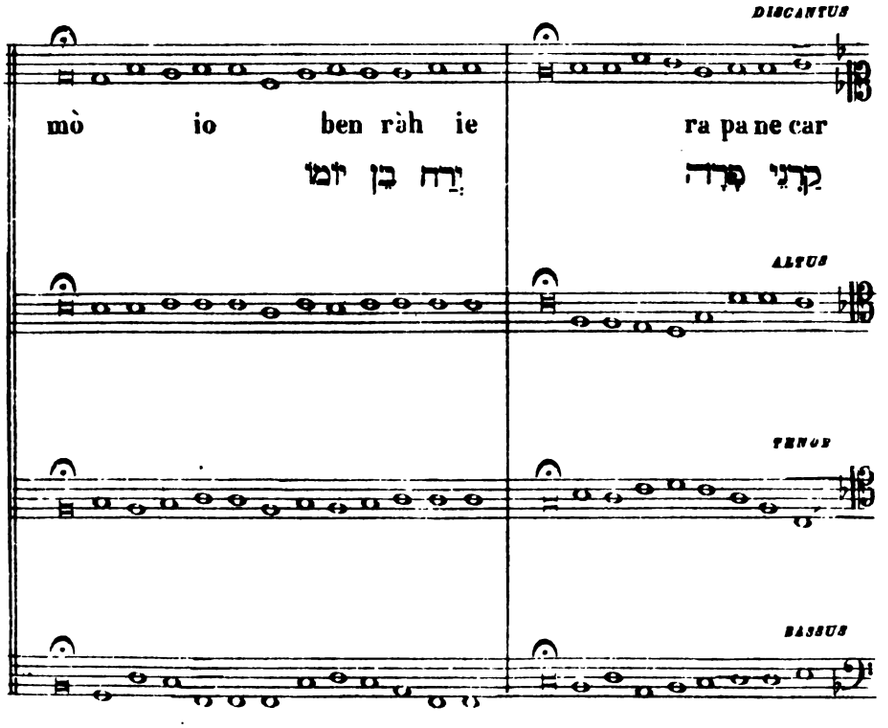
ORGANO SOLO



7.ª Strofa

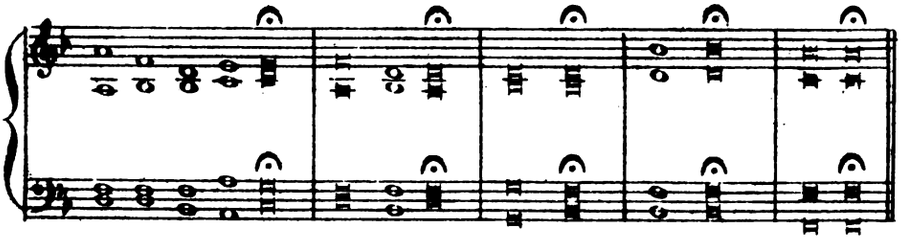
ORGANO SOLO

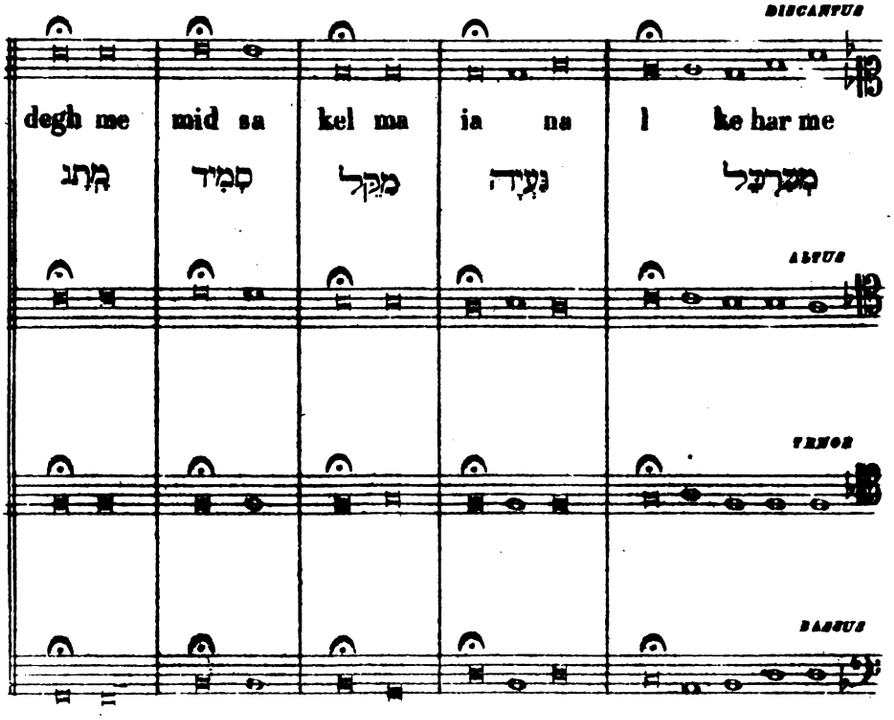




8ª Strofa

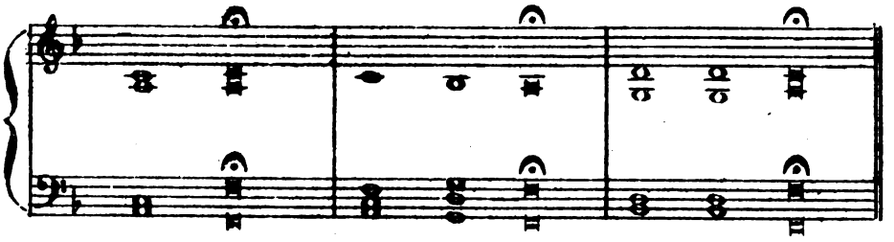
ORGANO SOLO

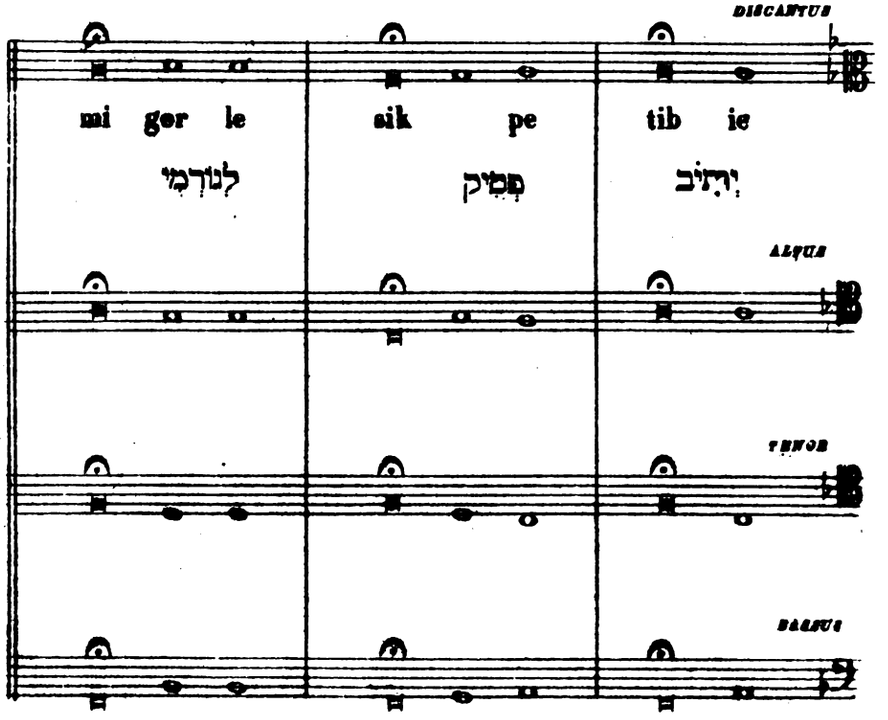




Cadenza finale

ORGANO SOLO





L' ORIGINE DELL' ORGANO

« On n'entend pas sa voix profonde et solitaire
Se mêler, hors du temple, aux vains bruits de la terre;
Les vierges à ses sons n'enchaînent point leurs pas,
Et le profane écho ne les répète pas.
Mais, il élève à Dieu, dans l'ombre de l'Eglise,
Sa grande voix qui s'enfle et court comme une brise,
Et porte, en saints élans, à la Divinité
L'hymne de la nature et de l'humanité. »

LAMARTINE [1]

Quasi uomo, che al termine di faticoso viaggio, ripensando la lunga via sente gli mancherebbe la lena di ricominciarla, e pressochè non sa come gli sieno bastate le forze a tanta fatica, tale io ritorno con la mente a questi studi, dove per molti anni s'affissò il mio intelletto e l'affetto, e che secondo la mia possibilità ho sottoposto più volte con nuove ricerche a tante correzioni, perchè la negligenza non mi traesse ad affermare nulla di non meditato, di non bene disegnato, di non bene collegato. Soltanto nell'evidenza dell'ordine, ch'è forma d'ogni conoscenza umana, la ragione può, riflettendo e giudicando, ritrovare la verità: ed è a questo nobilissimo scopo, di esporre un fatto evidente, che io dimostrando l'esistenza, la correlazione, le origini corrispondenti alle basi dell'armonia musicale, ed alle antiche teorie di Pitagora, di Archita, di Platone e di altri, mi propongo ora di chiarire l'origine dell'organo.

[1] Citato dal D' Ortigue, *Dictionnaire du Plain-Chant liturgique*, pag. 1141.

Vitruvio espone di tal guisa la sua idea, relativamente agli *Organi ad Acqua.*[1] Si prende l'aria co'mantici, e per un canale si fa passare in una cassa ben chiusa, volgarmente chiamata la *Cassa del Vento*: ma gli antichi in vece di mantici si servivano di barilotti cogli stantuffi, l'effetto de' quali era lo stesso, e tramandavano il vento anch'essi in una cassa detta qui *arca.* Era ed è coperta questa cassa da un tavolone, detto allora *caput machinæ*, e con voce greca *canon*, oggi dagli artisti *bancone.* In esso dalla parte, che riguarda la cassa, vi sono oggi tanti incavi, ovvero mezzi canali a traverso del largo, quanti sono i toni moderni: in questo, però, variamo dagli antichi, inquanto essi vi avevano per lungo tanti canali interi, o sieno tubi, secondo il numero dei registri, ma non dei toni. Era ed è questo tavolone traforato da tanti buchi quante debbono essere le canne destinate a formare l'organo. V'è sopra a questo tavolone un'altra tavola, detta allora *tabula summa*, e con voce greca πίναξ, oggi detta *coperta*, traforata del tutto, come l'altra già descritta, e ne' buchi della quale van piantate le canne.

Fra queste due tavole, oggi, si fanno scorrere per il lungo un certo numero di regoletti, in ragione dei registri che vi si voglion fare, regoletti forati pur essi conformemente alle due già descritte tavole; sicchè, stando nella posizione che lor conviene, mettono in comunicazione i fori della cassa del vento colle bocche delle canne: ma venendo tirata, dal sodo del loro legno resta intercettata la comunicazione. Gli antichi al contrario avevano al capo de' canali, che per essi erano i registri, alcune chiavi per aprire o serrare la comunicazione.

Finalmente tanto gli antichi, quanto i nostri hanno i tasti, che si dicevano *pinnæ*, corrispondenti al numero de' toni; ma i nostri sbassandosi tirano una corda, la quale penetra nella cassa

---

[1] *Architettura* di Vitruvio, traduzione del marchese Berardo Galiani; anno MDCCLVIII, capitolo XIII.

del vento, e scostano dal canale un'animella, che vi sta puntata dalla forza di una molla, e così lasciano passare il vento al canale del tono, secondo cui si vuol sonare. Gli antichi al contrario fra le due descritte tavole, cioè fra il *canone* musico, e la tavola superiore, avevano tanti regoletti, quanti erano i toni, bucati similmente come le due tavole, e lo sbassare de' tasti faceva uscire o entrare alcuno di questi, di guisa da aprire o serrare ora un tono, ora un altro.

Non è verisimile, che gli antichi facessero degli organi con quattro toni solamente, o con sei, o al più con otto; ma è naturale, che vi avessero tutti i 18 loro toni: qui dunque per tetracordo, esacordo, ecc., non deve intendersi altro che di un quadruplicato, e sestuplicato numero degli stessi 18 toni, non altrimenti, che veggiamo farsi ne' simili organi moderni e chiamiamo registri: tanto più che questi canali sono per lungo.

Ecco l'opinione del Fétis (*Histoire Générale de la musique*, volume III, pag. 513).

« Noi dobbiamo far conoscere un istrumento inventato in Oriente e trasportato a Roma: la sua descrizione fatta da Vitruvio, ha dato inutilmente la tortura a tutti quelli che ne hanno intrapreso la spiegazione: vogliamo parlare dell'organo idraulico. Avanti di spiegare il soggetto, è necessario di far conoscere qualche riflessione concernente l'idea primitiva della costruzione dell'organo, che ha dovuto precedere quella dell'idraulico; poichè l'organo idraulico non è che l'applicazione di un sistema particolare del meccanismo ad un istrumento che già esisteva. Esistevano due strumenti conosciuti dai popoli antichi, cioè la *siringa* e la *cornamusa*. Cosa è l'organo? Non è altro che la combinazione dei principî per i quali questi due strumenti sono costruiti, cioè, da una parte, una collezione di più o meno tubi; dall'altra un recipiente d'aria per animarli volta per volta. Le conoscenze acquistate, le quali condussero al pensiero di riunire questi elementi in un solo apparecchio sonoro, sono

questi: l'intonazione di ogni tubo della siringa sta in ragione della lunghezza del tubo; il più lungo produce i suoni i più gravi, dove avendo un certo numero di tubi e diminuendo la loro lunghezza nelle proporzioni, si otterrà una scala più o meno estesa di suoni musicali. » In seguito dice: « Noi abbiamo la certezza che questa è la storia e l'origine dell'Organo. Dove si è fatta questa invenzione? In Oriente; in quale epoca? Non si sa, e non si saprà mai. La siringa e la cornamusa sono state le principali cause dell' invenzione. L' organo non è che una grande siringa rovesciata, e i mantici dell'organo non sono che l' otre o vaso di pelle della cornamusa.

« Ctesibius, inventò una *clepsydra* (orologio ad acqua), l'organo idraulico, e scoprì l'elasticità dell'aria e l'applicò in diverse sue invenzioni. Il suo organo idraulico pare che avesse avuto successo, poichè se ne costruirono ancora tre secoli dopo l'epoca dell' invenzione.

« Svetonio è il primo autore latino che ne parla, dicendo che Nerone, verso la fine della sua vita, aveva fatto voto se conservava l' Impero, di comparire ai giuochi dove si celebrava la vittoria, suonando l'organo idraulico, il flauto e la cornamusa. Vitruvio dà una descrizione dell'organo idraulico, ma non indicando quale era l'uso dell'acqua nelle evoluzioni del meccanismo dell'organo, ha il difetto essenziale di non spiegare come ha fatto a dare il nome d' idraulico. Vitruvio aveva tre sorte d' idrauli: erano o tetracordi, o exacordi, o octocordi; che significa quattro suoni, sei, o otto. » L'esposizione dell'organo fatta dal Fétis, è stupenda dal lato della meccanica.

Il D'Ortigue (*Dictionnaire du Plain-chant*, pag. 1099), dice: « Il cristianesimo ha inventato l'organo, ha detto Chateaubriand. Certamente il genio religioso ha potuto solo fare dell'organo il meraviglioso strumento che noi conosciamo, che è l'espressione più completa, più perfetta dell' immagine cristiana nell'arte considerata come forma del culto. Che l'organo rimonti ad un'epoca

antichissima, che la sua origine sia umile, oscura, ignorata, è quello che è fuori di contrasto. Diversi autori, tra i quali bisogna citare Erone il meccanico e Ateneo, attribuiscono l' invenzione della Clepsidra o organo ad acqua a Ctesibio, celebratissimo matematico di Alessandria, che viveva sotto il regno di Tolomeo Fiscone, circa centoventi anni avanti G. C. Ma certo è che il tipo dell' organo esisteva avanti Ctesibio, e che ammessa l' invenzione di costui, ella non può essere, secondo fonte autorevole, che un cangiamento o una trasformazione. Ora, quale è questo tipo? »

Il D'Ortigue dice poi nel suo Dizionario, pag. 1005: « Chi è dunque l' inventore dell'organo? Sarebbe l' istesso domandare il nome dell' inventore dell' architettura del Medio-evo. Le arti non s' inventano, l'uomo si esprime per la parola, i popoli per le lingue, la società per i monumenti. L' organo è un monumento, come l'architettura cristiana, l' istrumento cristiano è un invenzione anonima e collettiva.

« Ecco l'organo nella chiesa; a quale epoca vi è entrato? Il primo fatto relativo alla sua introduzione nel culto è l'invio di un organo al re Pipino per parte dell' imperatore Costantino Copronimo, nel 757, organo che fu collocato nella chiesa di San Cornelio a Compiègne. Nel 826, Luigi il Buono, dette commissione di un organo ad un prete veneziano, nominato Giorgio, per la chiesa di Aix-la-Chapelle. Poco dopo, il papa Giovanni VIII, eletto nel 872, scrisse al vescovo di Freiding, in Baviera, pregandolo di inviargli in Italia un organo e un sonatore, che fosse fabbricante e organista. Ma l'uso dell'organo nelle chiese non data che verso la fine del X secolo o nel principio dell'XI. A quest'epoca l'organo fu adottato nella chiesa e nei conventi d'Italia, di Germania, d' Inghilterra e di tutta l'Europa. »

Lichtenthal dice, secondo D'Ortigue (*Dictionnaire du Plainchant*, pag. 1101): « L'origine dell'organo è della più grande antichità e deve essere ricercata nell' istrumento più antico (il

semplice zufolo). Da un registro sul quale diversi tubi erano attaccati insieme, ne uscì una specie d'organo. Pane ne aveva già riuniti alcuni con la cera: *Pan primus calamos cera conjungere plures instituit....* VIRG. *Egloghe;* egli insegnava a trarre dei suoni con la bocca. »

Riepilogando, qual'è l' idea che ci splende dinanzi a questi giudizi dati dal Fétis, dal d'Ortigue, dal Lichtenthal sull' invenzione dell'organo? Ben misera.

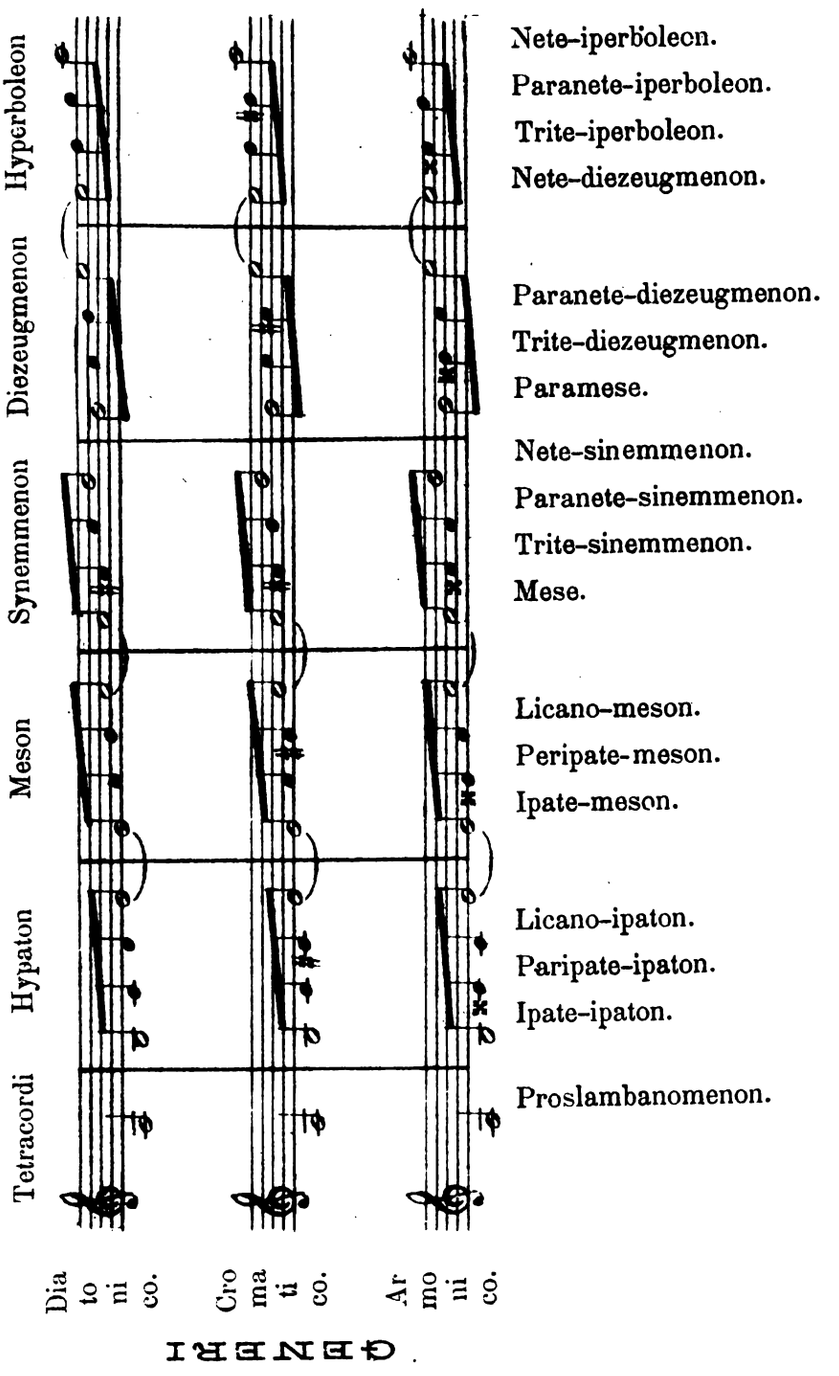
Il Fétis sostiene che l'invenzione dell'organo proviene dalla *Siringa* e dalla *Cornamusa*. Non vi è dubbio che l'esposizione della meccanica dello strumento, fatta dal Fétis, sia ben comprensiva. Ma la base principale della invenzione è sbagliata, egualmente che quella delle opinioni degli altri autori citati sopra. Non dirò così di quella di Vitruvio, del quale do qui tradotta la parte che nell' opera sua si riferisce al nostro tema. Nella sua dimostrazione sull' organo, s' inchiude una idea d' ordine e di base semplice e affatto naturale; riflettendoci, spero che servirà d' esempio e di motivo per ritrovarne il principio costitutivo, ossia l' origine sua.

Architettura di Vitruvio, Lib. V, Cap. IV (pag. 177): *Dell'Armonia*, traduzione del marchese Berardo Galiani, anno MDCCLVIII.

« Tutta la scala de'suoni era dagli antichi divisa in tanti Tetracordi, o siano complessi di quattro corde, o suoni: appunto come sogliamo noi divider la nostra in tante ottave, ovvero complessi di otto corde. I Tetracordi sono cinque, il primo è il più grave, ed è detto dai Greci *ipaton* (che vuol dire *supremo*), il secondo, perchè è il mezzo, *meson:* il terzo, perchè è il congiunto, *sinemmenon:* il quarto, perchè disgiunto, *diezeugmenon:* il quinto, perchè è il più acuto, *iperbolèon*. Le consonanze naturali, dai Greci dette *sinfonie*, sono sei: se si esamina bene la cosa, le consonanze vere non erano che tre, cioè la quarta, la quinta, e l'ottava; perchè le altre tre, cioè quarta, quinta, e ottava di ot-

tava, sono nel genere, o sia valore loro, le stesse delle prime, come gli stessi nomi lo dimostrano, e non differiscono in altro, che nell'essere i suoni un'ottava più acuti. Ebbero inoltre gli antichi tre scale, ma essi le chiamarono *Generi*, ed erano il Diatonico, il Cromatico e l'Armonico o Enarmonico. »

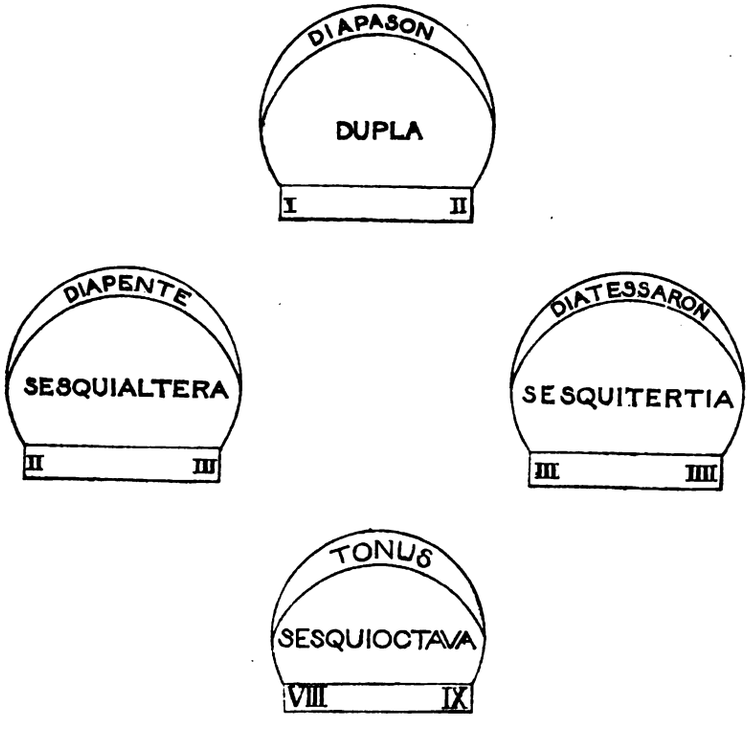
Del resto, siccome noi siamo ora avvezzi ad alcuni segni, che chiamiamo *note*, per indicare i diversi suoni, o corde musicali, ho creduto necessario sottoporre anche la seguente figura, in cui colle nostre note ravvisansi espressi i tre mentovati generi antichi; le note aperte 𝅗𝅥 denotano l'estreme de Tetracordi, che sono costanti in tutti i tre generi, e le chiuse ♩ le varianti.


Hyperboleon
Diezeugmenon
Synemmenon
Meson
Hypaton
Tetracordi
Nete-iperboleon.
Paranete-iperboleon.
Trite-iperboleon.
Nete-diezeugmenon.
Paranete-diezeugmenon.
Trite-diezeugmenon.
Paramese.
Nete-sinemmenon.
Paranete-sinemmenon.
Trite-sinemmenon.
Mese.
Licano-meson.
Peripate-meson.
Ipate-meson.
Licano-ipaton.
Paripate-ipaton.
Ipate-ipaton.
Proslambanomenon.
Dia to ni co.
Cro ma ti co.
Ar mo ni co.
GENERI

Vediamo ora qual fosse in tal materia l' opinione di un altro grande scrittore, che ci ha conservato le tradizioni dell' antichità, cioè Boezio.

Della Musica di Boezio, Libro I, traduzione di Giorgio Bartoli dell'anno 1579. Manoscritto originale: Classe 19, n° 75; Biblioteca Magliabechiana, Firenze.

Dell'ordine de'teoremi e delle speculazioni, Cap. XV. « Queste cose in tal modo proposte, pare che si debba dire di quanti generi si componga ogni cantilena, de' quali considera la disciplina della invenzione armonica, e sono questi: Diatonico, Cromatico e Enarmonico, de' quali si dee ragionare, se prima ragioneremo de' tetracordi, e in che modo il numero delle corde accresciuto pervenisse alla moltitudine la quale è, e questo si farà se prima racconteremo con quali proporzioni sian mescolate le sinfonie musicali.



Delle consonanze, delle proporzioni, del tono e del semitono, C. XVI.

La consonanza *diapason* è quella che si fa nel doppio come questa, uno, due. . .

I	II

Diapente è quella che consta in questi numeri, due a tre. . . . . .

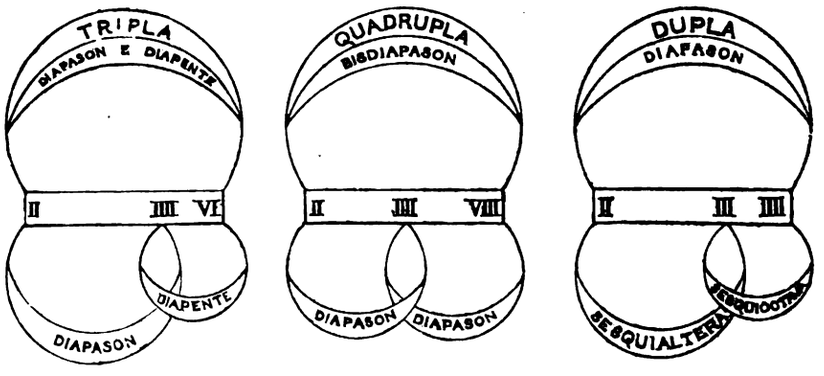
II	III

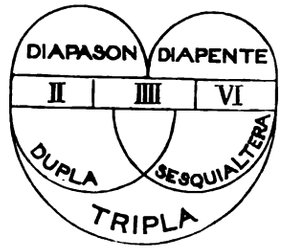
Diatessaron, che consiste in questa proporzione tre a quattro; il tono è rinchiuso dalla proporzione sesquiottava, ma in questo non è consonanza, come otto a nove. . . . . .

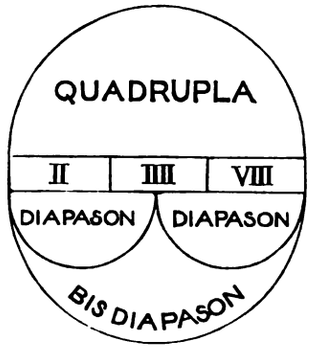
III	IIII

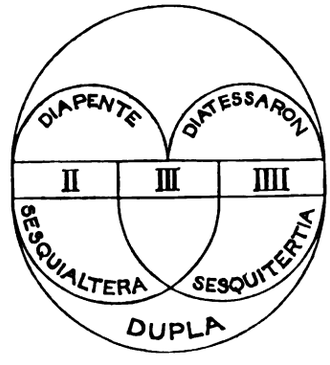
La *diapason* e *diapente* si raccoglie con comparazione tripla, in questo modo: due, quattro, sei. La *bisdiapason* è fatta dalla comparazione quadrupla: due, quattro, otto. Ma la *diatessaron* e *diapente*, fanno la *diapason* in questo modo, due, tre e quattro. . . . . .

VIII	VIIII









« Perocchè, se la voce sarà per il doppio acuta o grave, si farà la consonanza diapason: se la voce con altra voce con proporzione sesquialtera o sesquiterza, o sesquiottava sarà più acuta o più grave, darà la consonanza diapente e diatesseron, o il tono. Inoltre se la consonanza diapason due a quattro e la diapente quattro a sei si congiungeranno faranno la sinfonia tripla, la quale è diapason diapente; e se si faranno due diapason come due a quattro e quattro a otto, sarà la consonanza quadrupla, detta bisdiapason: se la sesquialtera e la sesquiterza, cioè la diapente e la diatesseron siccome due a tre, e tre a quattro si congiugneranno, nasce la consonanza doppia, cioè diapason; però che quattro a tre ha proporzione sesquiterza e il tre a due è congiunto con proporzione sesquialtera, e il medesimo quattro comparato al due si congiugne con comparazione doppia, ma la sesquiterza genera la consonanza diatessaron e la sesquialtera la diapente,

e la doppia la diapason; la diatessaron adunque e la diapente fanno una diapason. Inoltre i toni non si possono dividere in parti eguali, ma perchè di poi ha apparire, ora questo solamente basti conoscere, che non mai il tono si divide in due parti eguali, e acciocchè questo facilmente si provi, sia la proporzione sesquiottava otto e nove, tra questi nessun numero naturalmente cadrà in mezzo; questi adunque multiplichiamo col due, due volte otto sono sedici, due volte nove sono diciotto.

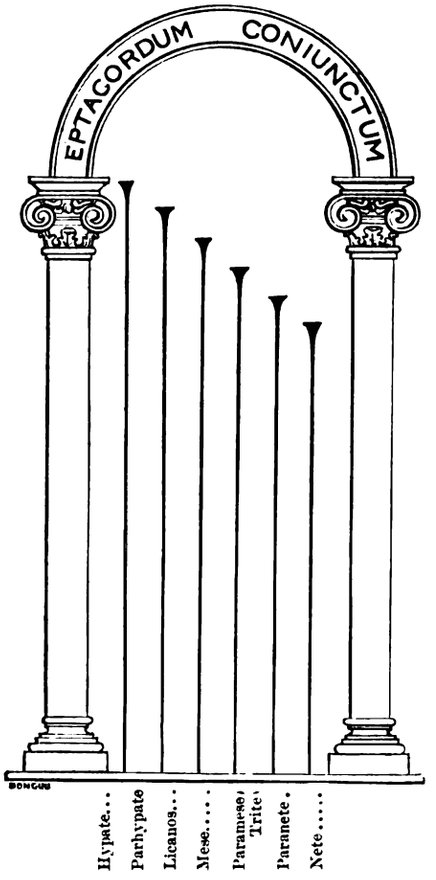
« Ma tra sedici e diciotto cade naturalmente un numero che è diciassette, i quali si disponghino in ordine 16, 17, 18, adunque 16 a 18 comparati ritengono la proporzione sesquiottava; adunque il tono: ma questa proporzione il numero 17 che è in mezzo non divide in parti eguali, però che aguagliato al sedici ha in sè tutto il 16 e la sua sestodecima parte, cioè l'unità. Ma se al 17 si aguaglierà il terzo, cioè il 18, egli l'ha tutto e la sua decimasettima parte, adunque, non con le medesime parti, supera il minore ed è superato dal maggiore; perocchè la minor parte è decima settima, la maggiore sestadecima, ma l'una e l'altra sono chiamati semitoni, non perchè i semitoni sieno egualmente per parte eguale la metà, ma perchè *semum* si suol dire quello che non arriva all'intero; ma, tra questi, uno è detto maggior semitono e l'altro minore.

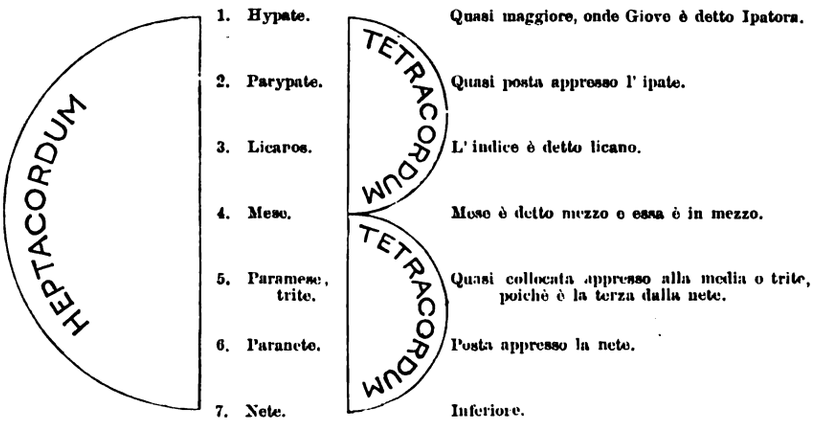
Capitolo XX. « Referisce Nicomaco, la musica da principio essere stata tanto semplice che di quattro corde era composta; questo durò sino ad Orfeo, sì che la prima corda e la quarta risonavano la consonanza diapason: e le due di mezzo a se stesse da le estreme risonavano la diapente e la diatessaron e il tono: e in esse niente fosse inconsonante, ad imitazione cioè della musica modana, la quale è composta di quattro elementi, del quale quadricordo Mercurio è detto inventore. Ma la quinta corda aggiunse poi Corebo figliuolo di Ati che fu Re de' Lidi. Jagni Frigio aggiunse a questa la sesta corda; ma la settima fu aggiunta da Jerpandro Lesbio secondo la similitudine de'pianeti; e

tra queste quella che era gravissima è chiamata ipate; quasi maggiore e più onorabile, onde Giove ancora chiamano Ipate; e il Console ancora chiamano con lo stesso nome, per l'eccellenza della dignità: e questa è attribuita a Saturno per la tardità del moto e per la gravità del suono: ma la seconda è detta paripate, quasi posta e collocata appreso l'ipate; la terza, però, è detta licano, perocchè il dito che noi chiamiamo l'indice è detto dai greci *licano*, dalla radice *leccare:* e perchè nel cantar a quella corda, che è la terza dall'ipate, si risonava il dito indice, che è il licano, però anch'essa è detta licano. La quarta è detta mese, perchè in tra le sette è sempre in mezzo. La quinta è la paramese, quasi collocata appresso la media. La settima è detta nete, quasi neate, cioè inferiore; tra la qual nete e la paramese, è la sesta la qual si chiama paranete, quasi posta appresso la nete. Ma la paramese che è terza della nete è con l'istesso vocabolo trite chiamata; sicchè la descrizione è questa:[1]

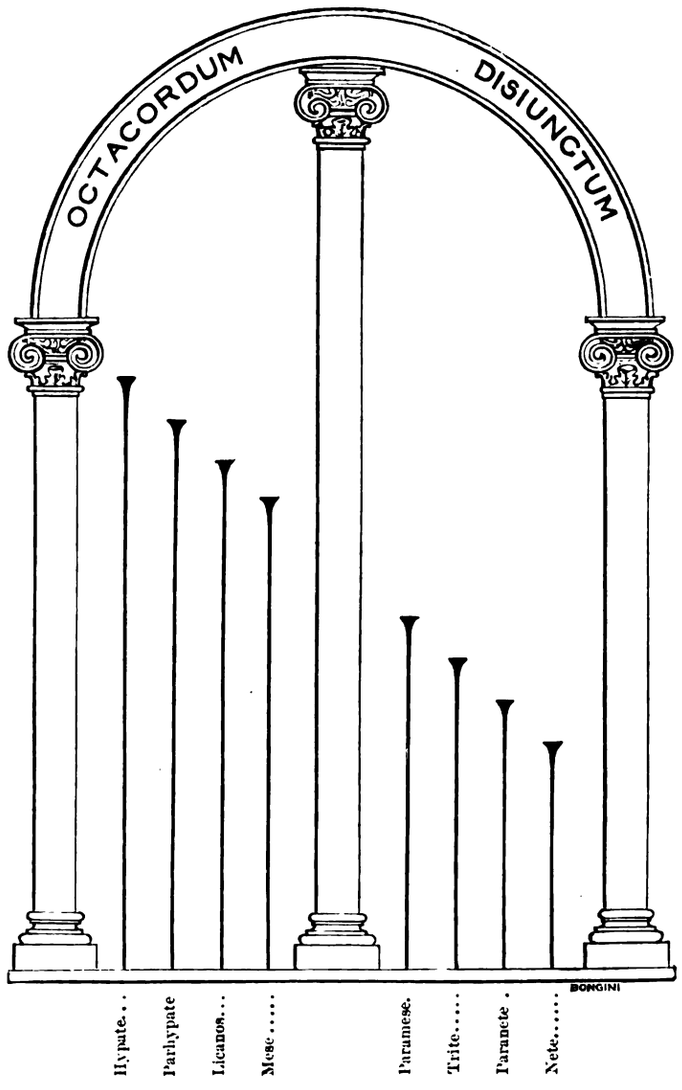
---

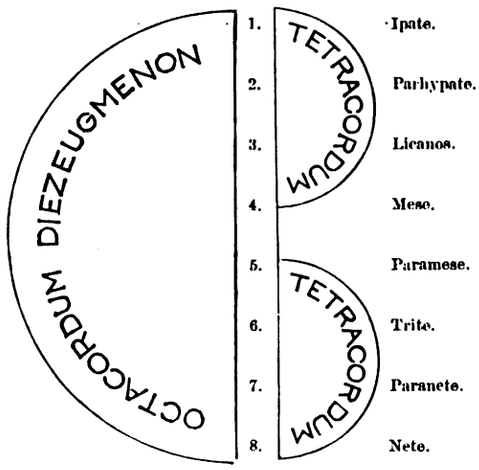
[1] Mi premo di notare che qui, del pari che nel codice, l'*eptacordum* è formato da sole sei corde.


EPTACORDUM CONIUNCTUM
Hypate...
Parhypate
Lichanos...
Mese.....
Paramese/
Trite\
Paranete.
Nete.....



« A queste l'ottava aggiunse Licone Gamio, tra la paramese, la quale è ancora detta trite e tra la paranete, accomodò in mezzo un nervo il qual fosse terzo della nete; e paramese è chiamata solamente quella che dopo la media era collocata e prese il nome di trite, poichè fra essa e la paranete è collocato un nervo terzo della nete, il quale conveniente ricevesse il nome di trite, sicchè sia ottocordo, secondo l'aggiunta di Licone in questo modo :

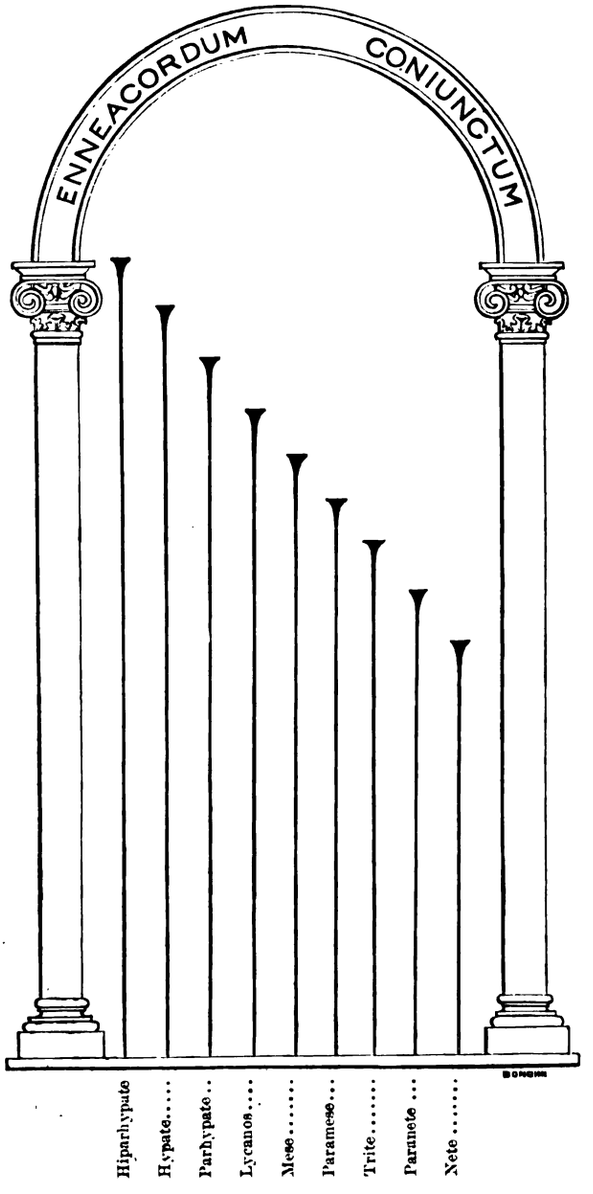

OCTACORDUM
DISIUNCTUM
BONGINI
Hypate...
Parhypate
Licanos...
Mese.....
Paramese.
Trite.....
Paranete .
Nete.....

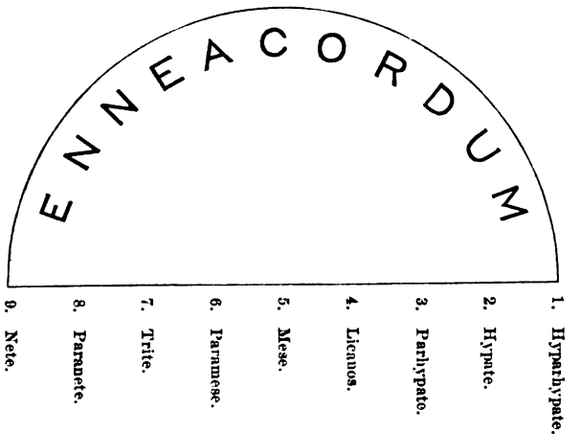


« Nelle due disposizioni, adunque, dette disopra del eptacordo e del octocordo, l'eptacordo è detto synemmenon, o congiunto e l'octocordo è detto diezeugmenon, cioè disgiunto; perchè nel eptacordo è un tetracordo ipate, paripate, licanos, mese e un altro mese, paramese, paranete e nete; mentre della corda mese numeriamo la seconda volta, e però due tetracordi per la mese sono congiunti, ma nel octacordo, perchè sono otto corde, le quattro superiori, cioè ipate, paripate, licanos e meson empiono un tetracordo; e de la paramese incomincia il tetracordo disgiunto da questo e intero; e precede per la trite e paranete e finisce alla nete; ed è la disgiunzione la quale è chiamata *diezeug* e la distanza della mese alla paramese è il tono.

« Qui adunque la mese ha ritenuto il nome, perchè non è in mezzo per proporzione, perchè nel octocordo sempre si ritrovano due in mezzo, ma una in mezzo non può trovarsi. Ma Profasto Periota alla parte più grave aggiunse una corda, sì che fece intero enneacordo, la quale, perchè è aggiunta sopra l'ipate, paripate fu chiamata, la quale, primamente che la citara era solamente

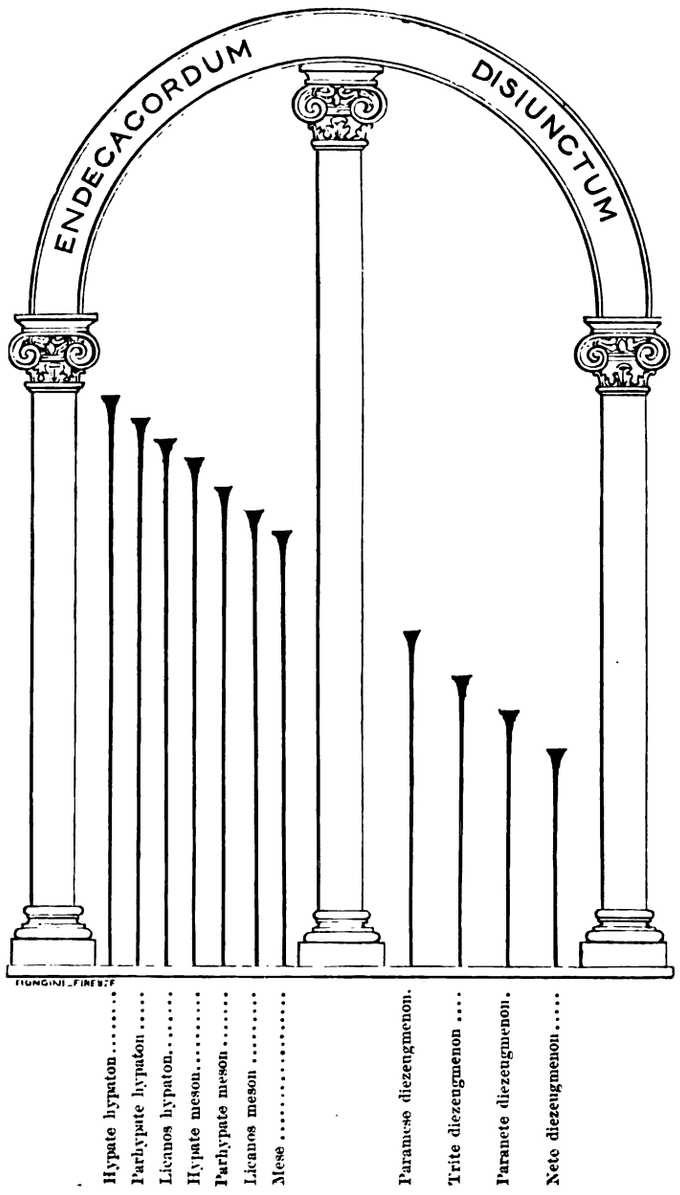
di nove corde, era chiamata iparipate, ma ora è detta licano del ipate sopraggiunte l'altre; nel qual ordine e disposizione, perchè viene al dito indice, è chiamata licano. Ma questo di poi apparirà. Ma ora l'ordine del enneacordo sta cosi.

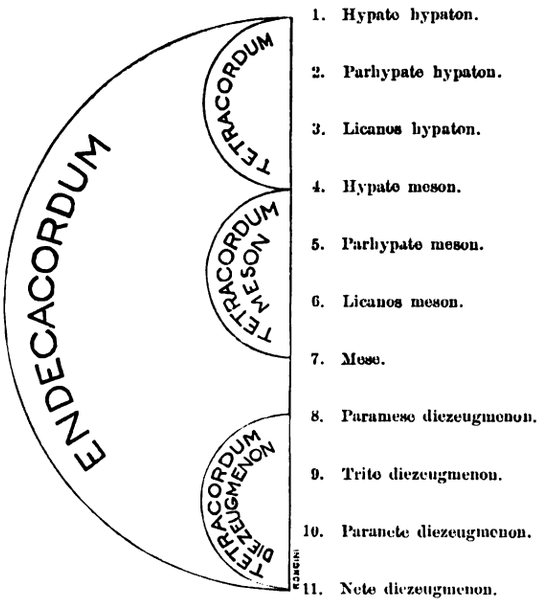




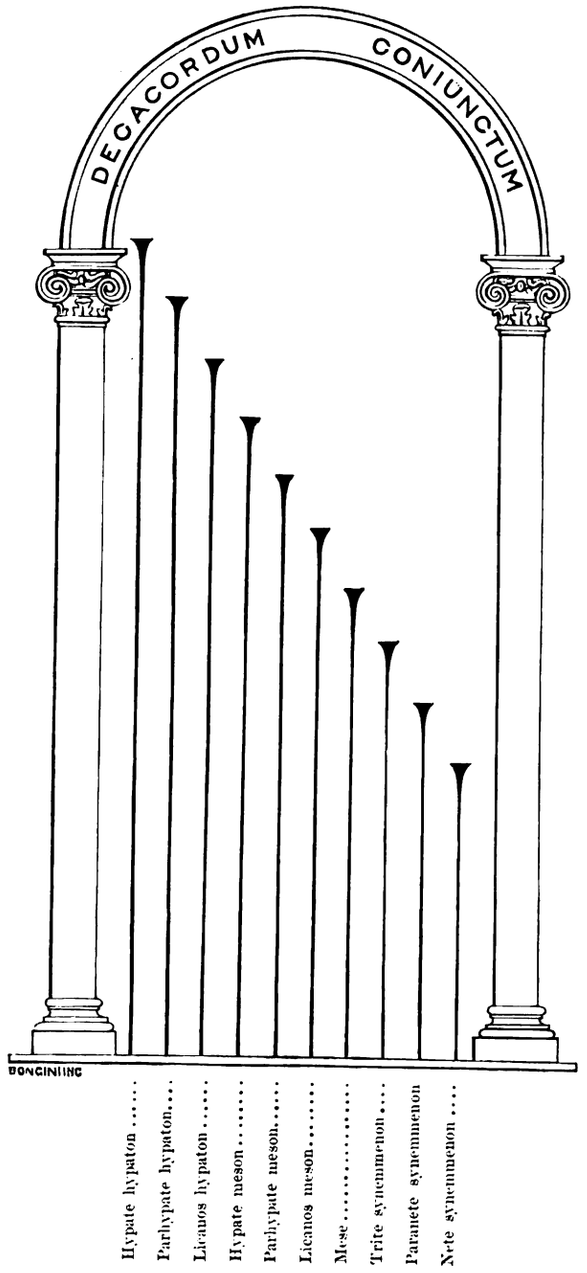
« Ma Ostiaco Colofonio nella parte più grave accomodò la decima corda, e Timoteo Milesio l'undecima, le quali, perchè sopra l'ipate e la paripate sono aggiunte, sono chiamate ipate del ipate, quasi grandissime delle grandi e gravissime delle gravi, o eccellenti delle eccellenti. Ma la prima tra le undici è chiamata ipate del ipaton e la seconda paripate del ipaton, perchè è collocata appresso all' ipate de l' ipaton. La terza, che prima nel enneacordo era detta iparipate, è detta licano del ipate: ma la quarta ipate ritenne l'antico nome, la quinta paripate, la sesta licano, avendo l'antico vocabolo. La settima mese; l'ottava paramese; la nona trite; la decima paranete; l'undecima nete. È adunque un tetracordo ipate del ipate, paripate del ipate; licano del ipate e ipate; un altro ipate, paripate, licano e mese; e questi sono congiunti. Il terzo è paramese, trite, paranete, e nete. Ma perchè in tra il tetracordo di sopra, che è ipate del ipate, paripate del ipate, licano del ipate e ipate della mese; e tra l'infimo che è paramese, trite, paranete, e nete, vien posto in mezzo un tetracordo che è ipate, paripate, licanos e mese, tutto questo tetracordo di mezzo è chiamato tetracordo meson, quasi de le dimezzo, e si chiama con aggiunta l'ipate delle mese, paripate delle mese, licano delle mese, e mese. Ma perchè in tra questo tetracordo delle mese e l'inferiore che è della nete ci è disgiunzione, della

nete cioè e della paramese, tutto il tetracordo inferiore è chiamato de le diezeugmene, cioè disgiunte, con questa aggiunta paremese, diezeugmene, trite de le diezeugmene, paranete de le diezeugmene, e nete de le diezeugmene: sì chè sia la descrizione in questo modo:

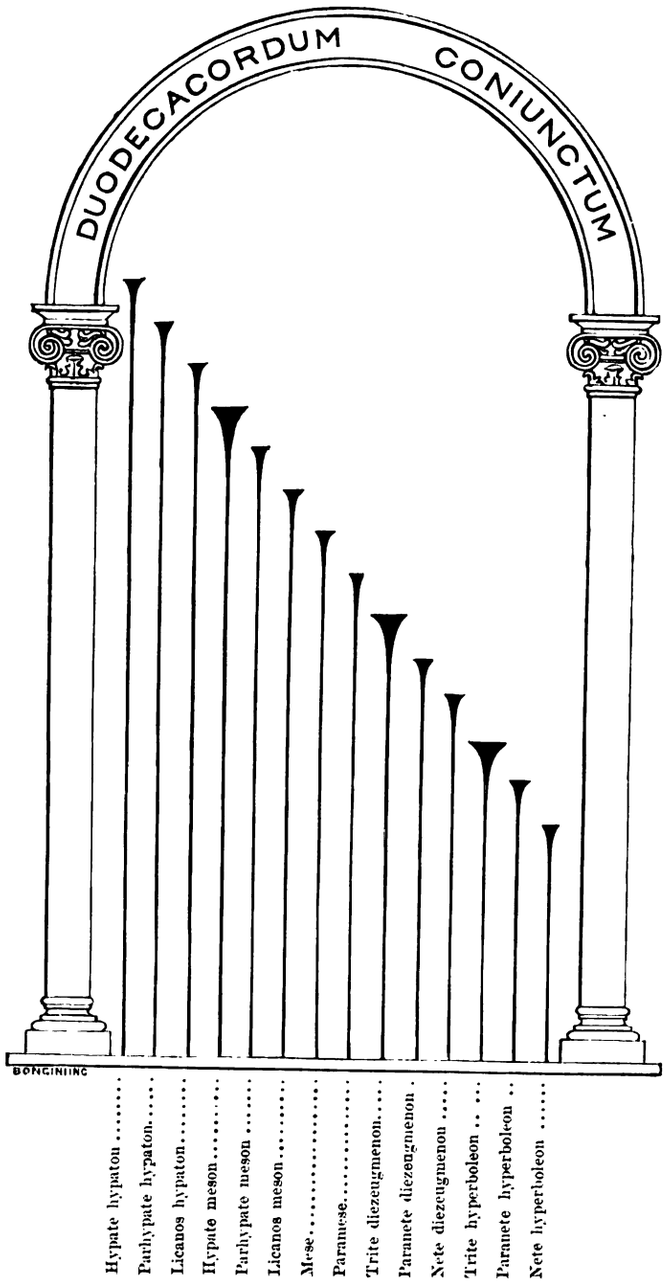


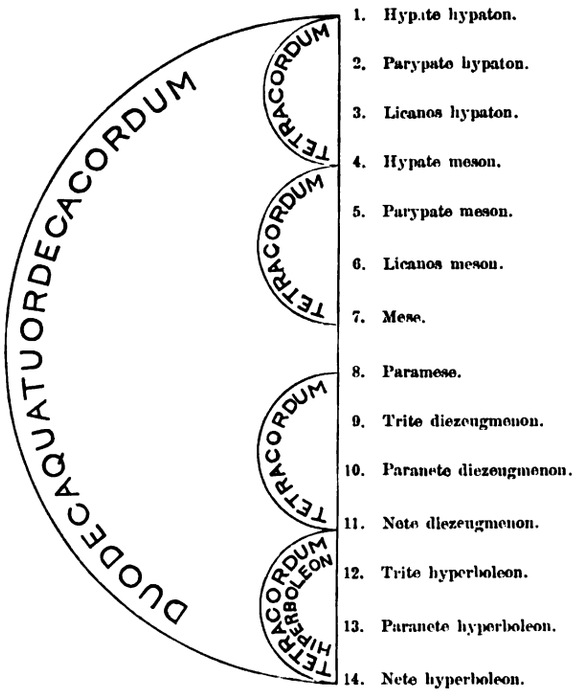


« È adunque qui, intra la paramese e la mese, disgiunzione, e però questo tetracordo è chiamato delle diezeugmene, onde se si togliesse la paramese, e sia la mese, la trite, la paranete, e la nete, allora saranno congiunti cioè sinemmeni tre tetracordi, e l' ultimo sarà chiamato tetracordo delle sinemmene in questo modo :

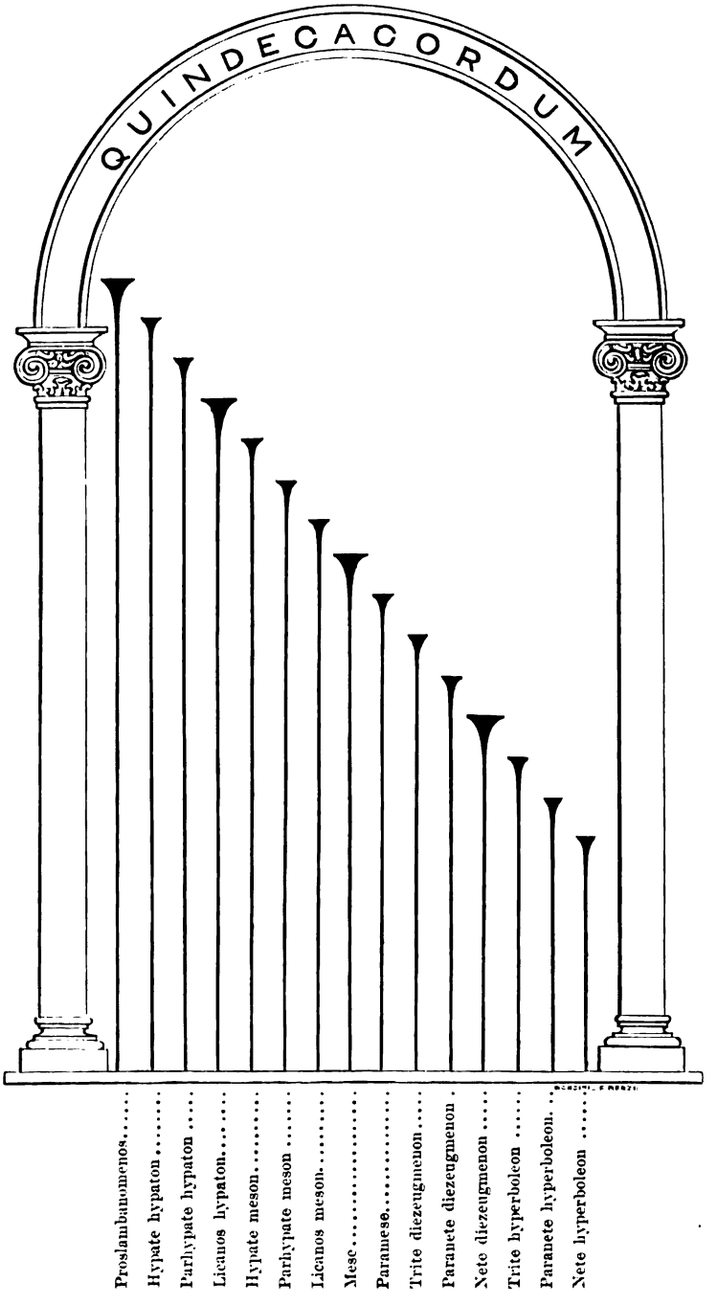

DECACORDUM CONIUNCTUM
BONCINIING
Hypate hypaton .....
Parhypate hypaton....
Lieanos hypaton .....
Hypate meson.....
Parhypate meson.....
Lieanos meson.....
Mese.....
Trite synemmenon....
Paranete synemmenon
Nete synemmenon ....

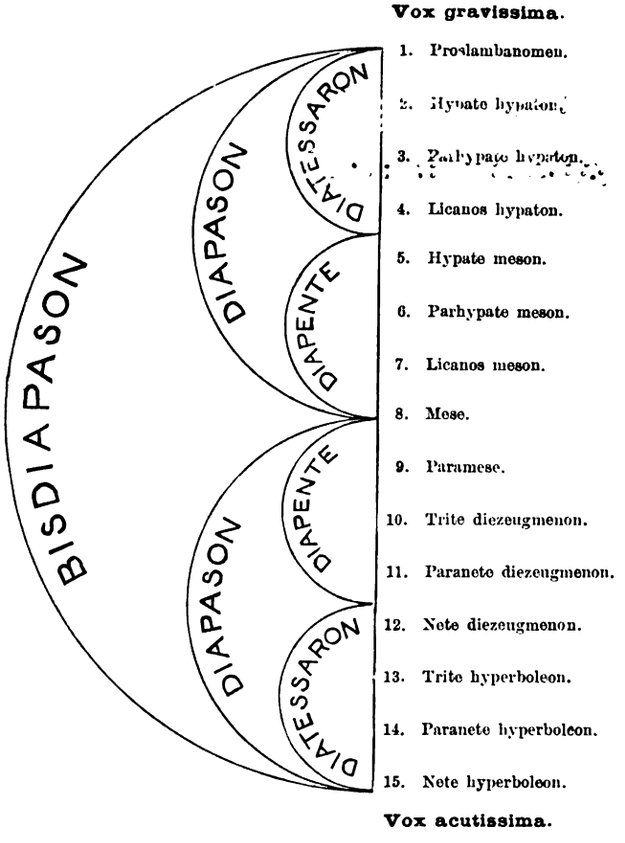
« Ma perchè in questa e nella superiore disposizione del endecacordo la mese, la quale per il sito di mezzo è così chiamata, si accosta vicina alla nete e lungamente è distante dall' ultimo ipate, ne ritiene proprio luogo della distanza, un altro tetracordo è aggiunto sopra alla nete della diezeugmene, le quali corde eccedevano di acutezza, la nete collocata di sopra, tutto quello tetracordo delle iperbolee in questo modo:

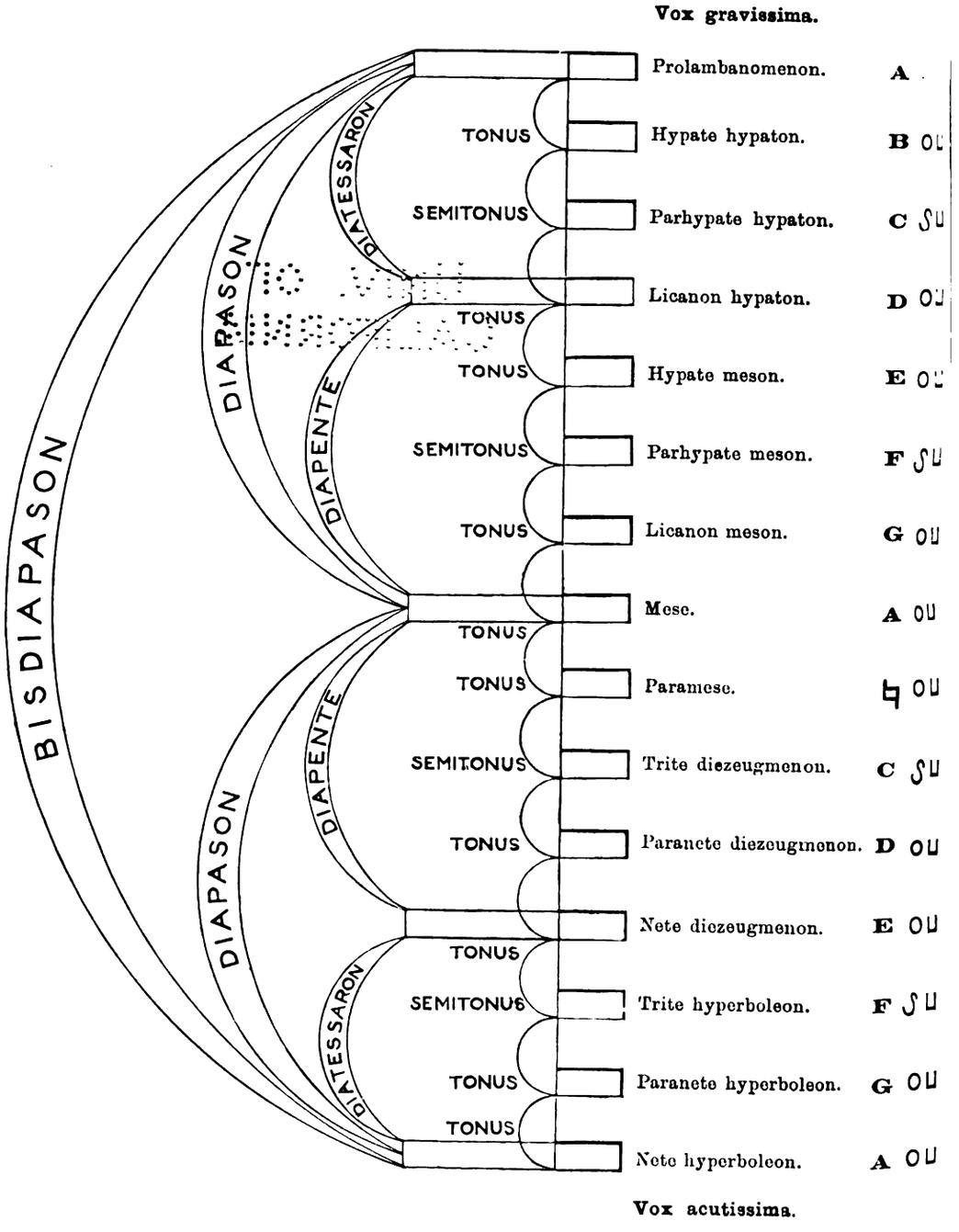

DUODECACORDUM CONIUNCTUM
BONGINIING
Hypate hypaton .....
Parhypate hypaton.....
Licanos hypaton.....
Hypate meson.....
Parhypate meson .....
Licanos meson .....
Mese.....
Paramese.....
Trite diezeugmenon.....
Paranete diezeugmenon .
Nete diezeugmenon .....
Trite hyperboleon .. ...
Paranete hyperboleon ..
Nete hyperboleon .....



« Ma perchè di nuovo la mese non era nel luogo di mezzo, ma si accostava più all' ipate, però sopra l' ipate dell' ipate è aggiunta una corda che è detta proslambanomenos, e da alcuni è detta prosmelodos distante un tono intero da quella che è ipate dell' ipate, e la proslambanomenos è ottava della mese risonando con esse la consonanza diapason; e la istessa con la licano dell' ipate risona diatessaron con la quarta, cioè la quale licano dell' ipate alla mese risuona la consonanza diapente, ed è da essa alla quinta; di nuovo la mese è distante della paramese per tono, la qual mese medesima alla nete delle diezeugmene fa la consonanza diapente; la qual nete delle diezeugmene alla nete delle iperboleon quinta fa consonanza diatessaron e la proslambanomenos alla nete delle iperboleon rende la bisdiapason in questo modo:


QUINDECACORDUM
Proslambanomenos.....
Hypate hypaton.....
Parhypate hypaton .....
Licanos hypaton.....
Hypate meson.....
Parhypate meson .....
Licanos meson.....
Mese.....
Paranese.....
Trite diezeugmenon.....
Paranete diezeugmenon .
Nete diezeugmenon .....
Trite hyperboleon .....
Paranete hyperboleon. ..
Nete hyperboleon .....


Vox gravissima.
1. Proslambanomen.
2. Hypate hypaton.
3. Parhypate hypaton.
4. Licanos hypaton.
5. Hypate meson.
6. Parhypate meson.
7. Licanos meson.
8. Mese.
9. Paramese.
10. Trite diezeugmenon.
11. Paranete diezeugmenon.
12. Nete diezeugmenon.
13. Trite hyperboleon.
14. Paranete hyperboleon.
15. Nete hyperboleon.
Vox acutissima.
BISDIAPASON
DIAPASON
DIATESSARON
DIAPENTE
DIAPASON
DIAPENTE
DIATESSARON


Vox gravissima.
Prolambanomenon. A
TONUS
Hypate hypaton. B
SEMITONUS
Parhypate hypaton. C
Licanon hypaton. D
TONUS
TONUS
Hypate meson. E
SEMITONUS
Parhypate meson. F
TONUS
Licanon meson. G
Mese. A
TONUS
TONUS
Paramese.
SEMITONUS
Trite diezeugmenon. C
TONUS
Paranete diezeugmenon. D
Nete diezeugmenon. E
TONUS
SEMITONUS
Trite hyperboleon. F
TONUS
Paranete hyperboleon. G
TONUS
Nete hyperboleon. A
Vox acutissima.
BISDIAPASON
DIAPASON
DIAPENTE
DIATESSARON
DIAPASON
DIAPENTE
DIATESSARON

Qui termina la descrizione musicale fatta da Boezio: ho voluto, per maggior chiarezza, riprodurre i disegni esplicativi esistenti nel codice da me studiato. Quest' ultimo quindecacordo è, a mio parere, la tessitura dell' organo.

CONCLUSIONE

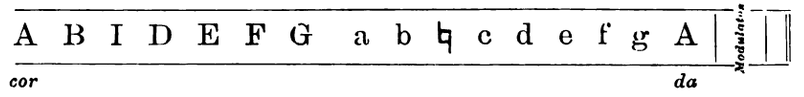
Mi sono valso delle teorie di Vitruvio e di Boezio, scrittori latini, i quali sulla musica di più non dissero di ciò che avevano imparato dai Greci di cui ciecamente seguivano le norme teoriche musicali. Sarebbe superfluo ch'io m'intrattenessi di più nelle teorie degli scrittori greci, sulle quali tanti hanno scritto di varie nazioni. Ho esposto la scala de' suoni degli antichi greci; secondo il capitolo XVI del Trattato di Boezio da me riferito, ho dimostrato le consonanze, delle proporzioni del tono e del semitono, cioè: $\overline{\text{I II}}$, $\overline{\text{II III}}$, $\overline{\text{III IV}}$, $\overline{\text{IV VI}}$, quindi l'eptacordo, octocordo, enneacordo, decacordo, endecacordo, duodecacordo, e quindecacordo.

Dopo tutto questo io mi credo in diritto di concludere che l'Organo non derivi dalla *Cornamusa*, nè dalla *Siringa*, nè tampoco dallo *Zufolo*, ma sia nato semplicemente dalla base dei tetracordi. [1]

PER LA MAGGIOR GLORIA DI DIO.

[1] Anche il Monocordo, istrumento musicale dell'antichità, è stato inventato sulla base dei tetracordi, come si vede ampiamente trattato nella stessa opera di Boezio (traduzione del Bartoli), *Libro quarto*, cap. IV X. A tal proposito io vorrei sapere dai cultori di paleografia musicale, se esista, o no, musica per il Monocordo. Fino ad ora, a quanto so, non se ne è mai parlato: ma io fo osservare che

nel già citato *Micrologo* della Magliabechiana di Firenze, Guido, al fol. 45, parla del Monocordo e ne espone la scala così:



e al fol. 68 accenna all'esistenza del Monocordo come strumento musicale usato per accompagnare alcuni frammenti dei Salmi da lui citati: e dice pure, che questo strumento è basato su gli intervalli di 4 e di 5. Nello stesso *Micrologo*, poi al fol. 68 è notevole il Salmo I, che comincia « *Beatus vir qui non abiit* »; dove il Monocordo continua da solo sviluppando la melodia già cantata. Ebbi una volta la soddisfazione di mostrare questo esempio al distintissimo musicista, mio amico, Prof. Baci, che apprezzò l'importanza del fatto musicale da me verificato. Sarebbe mio vivo desiderio che si eseguissero tali frammenti, rinnovando l'uso del Monocordo e probabilmente si ritroverebbe così non poca musica andata spersa da secoli. Del resto la melodia del Salmo citato la credo composta da Guido, ed è molto espressiva.

INDICE

INTRODUZIONE ..... Pag. III

DOCUMENTI IX

Idea dei Neghinoth-Taamim o Tropi 1
Tavola degli accenti musicali secondo il rito ebraico tedesco 7
Principio della Genesi 11
Accentuum musicorum Melos 13
Accentus Musici frequentiores 15
La liturgia moderna delle Sinagoghe 16
Conclusione 18

Della lettura dei Neumi 19
Determinazione della tonalità 26

Il recitativo liturgico 27
Fine della musica ebraica in Spagna 39

Agar e l'Angelo (Composizione e armonizzazione), Genesi, XXI, 17 seg.. 47

La Genesi (Composizione e armonizzazione), Capitolo I 53

Johanne Reuchlin, De accentibus et orthographia linguæ hebraicæ (l'accompagnamento d'Organo ad libitum) 61

L'origine dell'Organo 73
Conclusione 103

Prezzo Lire CINQUE

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS

WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

JUN 13 1940

MAR 2

SENT ON ILL

OCT 01 1997

U. C. BERKELEY

LD 21-100m-7,'39(402s)

ML3080.C6

C037510301

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C037510301

971933

ML3080
C6

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

DATE DUE

Music Library
University of California at
Berkeley